



ALMA AMÉRICA

In honorem Victorino Polo

Tomos I y II

Vicente Cervera Salinas - María Dolores Adsuar Fernández (eds.)

Vicente Cervera Salinas
M^a Dolores Adsuar Fernández
(Editores)

ALMA AMÉRICA
IN HONOREM VICTORINO POLO

Tomo I

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2008

Alma América: In honorem Victorino Polo / Vicente Cervera Salinas,
Mª Dolores Adsuar Fernández (editores).- Murcia: Universidad
de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008.

2 v.

ISBN: 978-84-8371-746-2 v. I

ISBN: 978-84-8371-747-9 v. II

ISBN: 978-84-8371-748-6 Obra completa

1. Polo García, Victorino - Homenajes. 2. Literatura hispanoamericana
Colección de escritos. I. Cervera Salinas, Vicente (1961-). II. Adsuar Fernández,
María Dolores. III. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. IV Título.

929 Polo García, Victorino

821.134.2(7/8)(082.2)

1ª edición, 2008

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.008

ISBN: 978-84-8371-746-2 v. I

ISBN: 978-84-8371-747-9 v. II

ISBN: 978-84-8371-748-6 Obra completa

Deposito legal: MU-2633-2008

Ilustración de cubierta: *Paisaje con cordillera*. Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925)
Óleo sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes

Impreso en España – Printed in Spain

Imprime: F.G. Graf, S.L.

fggraf@gmail.com

ÍNDICE

Umbral del alma americana

Vicente Cervera Salinas.....7

Razones de un homenaje

Luis Sáinz de Medrano9

Virgilio Piñera o la tragedia del inmovilismo

Adsuar Fernández, María Dolores11

La Revolución cubana en el punto de mira: Persona non grata de Jorge Edwards y Permiso para vivir. Antimemorias de Alfredo Bryce Echenique

Alemaný Bay, Carmen23

La gradación en español: el léxico de la gradación

Almela Pérez, Ramón35

Las vidas ejemplares de Elena Poniatowska. Mixtura de memoria, novela, crónica y ensayo a la manera de Jorge Edwards

Alonso, Rosario52

Prehistoria de género. La mujer en la vida y arte prehistórico protohistórico de la región de Murcia

Ayala Juan, María Manuela – Jiménez Lorente, Sacramento – Navarro Hervás, Francisca – Martínez Sánchez, Josefa – Pérez Sirvent, Carmen.....60

Tres variaciones literarias sobre Hispanoamérica (Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, Azorín)

Baquero Escudero, Ana Luisa77

El surrealismo en los cuentos de Rogelio Sinán: El sueño de Serafín del Carmen

Barrantes Martín, Beatriz96

Historiografía y canon de las vanguardias

Barrera, Trinidad.....110

| | |
|--|-----|
| <i>Gabriela Mistral y la infancia: ¿historia de una impostura?</i> Bermúdez Martínez, María..... | 124 |
| <i>En la boca del lobo: Balseros para la eternidad</i> Caballero Wangüemert, María..... | 136 |
| <i>El lugar de la literatura hispanoamericana en la literatura mundial</i> Castany Prado, Bernat..... | 150 |
| <i>Entre Ariel y Alción: el descontento y la promesa de Pedro Henríquez Ureña</i> Cervera Salinas, Vicente..... | 157 |
| <i>La celebración del cuerpo místico en la poesía de Lil Picado</i> Chen Sham, Jorge..... | 175 |
| <i>Polifonía em Parábola del palacio de Jorge Luis Borges</i> Delgado, Ana María | 188 |
| <i>Rubén Darío y Pedro Salinas: El tema y los temas del poeta</i> Díez de Revenga, Francisco Javier..... | 201 |
| <i>El socialismo español desde las bases. La agrupación de Cartagena en los años de formación (1910-1923)</i> Egea, Pedro | 215 |
| <i>Entre ruinas y escombros de Itálica a Madrid: La poética transatlántica de Neruda</i> Enjuto Rangel, Cecilia | 232 |
| <i>Lenguaje y realismo mágico</i> Escavy Zamora, Ricardo | 251 |
| <i>Aportación de Juan Francisco de Masdeu a una didáctica de la poética</i> Esteve Serrano, Abraham | 266 |
| <i>Retórica de la creación poética</i> Franco Carrilero, Francisca..... | 274 |

| | |
|---|-----|
| <i>La nueva izquierda y la agonía del nacionalismo mexicano en La muerte de Artemio Cruz</i> | |
| García-Caro, Pedro | 287 |
| <i>El Síndrome Pierre Menard o la traducción según Jorge Luis Borges</i> | |
| Hernández González, Belén | 305 |
| <i>Necesidad de la redundancia en el lenguaje de la medicina</i> | |
| Hernández Sánchez, Eulalia – López Martínez, M ^a Isabel..... | 325 |
| <i>El gato de Cheshire de Anderson Imbert y la tradición cuentística</i> | |
| Hernández Valcárcel, M ^a del Carmen..... | 338 |
| <i>Las lenguas en campaña electoral (elecciones generales de 9 de marzo de 2008)</i> | |
| Jiménez Cano, José María | 354 |
| <i>Las narrativas de la historia en el contexto de la globalización. El caso argentino</i> | |
| Lojo, María Rosa | 371 |
| <i>Relectura de Doña Bárbara</i> | |
| López Alfonso, Francisco José..... | 386 |
| <i>Acontecimiento y memoria en Redoble por Rancas de Manuel Scorza</i> | |
| Mamani Macedo, Mauro | 396 |
| <i>La biografía de Melgar y los aportes de Aurelio Miró Quesada</i> | |
| Mamani Macedo, Porfirio | 413 |

UMBRAL DEL ALMA AMERICANA

“Deseo evitar, de raíz, los ditirambos al uso en ocasiones parecidas a la que, muy gratamente, ahora nos ocupa”.

Así hablaba Victorino Polo al comenzar su prólogo para el volumen de artículos críticos y ensayos que en el año 1974 un grupo de profesores de la Facultad de Letras de Murcia dedicaba al maestro Mariano Baquero Goyanes, con motivo del vigésimo quinto aniversario de su profesión docente en el “alma mater” de los estudios murcianos.

Casi treinta y cinco años más tarde quiero hacer mías las palabras del profesor Polo a la hora de acometer el umbral de este otro libro que hoy le ofrecemos en el año de su jubilación como profesor en la misma institución que su antecesor, si bien en muy distintas circunstancias, pero con pareja voluntad en el testimonio de reconocimiento y gratitud por el tiempo y sus dones compartidos.

Yo también, en esta ocasión, cumplo el mismo anhelo: marginar la vanagloria en beneficio del más alto valor a que puede aspirar todo maestro, que no es otro que el de asistir a la pervivencia de su trabajo materializado en la labor de los sucesores; presenciar cómo la antorcha pasa a otras manos que lo reinventan y vivifican, en un proceso permanente, pues como muy bien señaló en su momento José Martí, las naciones que olvidan la función de la poesía en su desenvolvimiento social están perdidas y son como estrellas muertas que ignoran que la luz ya no les acompaña.

Un tributo hermoso a la dedicación profesional de Victorino Polo al mundo americano quiere ser esta obra colectiva, que –frente a otras tentativas de homenajes laterales– se dirige hacia el corazón de su especialidad docente en la Universidad de Murcia. Los estudios de literatura hispanoamericana fueron iniciados en esta institución por Baquero Goyanes, pero fue Victorino Polo quien recogió el testigo de esa iniciativa, ampliando notablemente su presencia y desplegando al mismo tiempo su divulgación, al convertir a Murcia en un lugar de encuentro entre el Viejo y el Nuevo mundo. No sólo se multiplicaron las asignaturas dedicadas a la difusión de la literatura hispanoamericana a partir de 1985, sino que los más destacados creadores de esta área de conocimiento tuvieron a bien aceptar las invitaciones oportunas para acercarse a las aulas y al

paraninfo de su Facultad de Letras, así como a las calles de nuestra ciudad y a las galerías de nuestra formación humanística.

Cumplida la edad proveya que aconseja un tiempo de prudente reflexión y de valoración sosegada de cuanto hemos sido como “animales políticos” –en la bella acepción aristotélica del término- e individuos que heredamos la sentencia bíblica del trabajo, es el momento de recoger los frutos de la particular cosecha realizada. Cada cual alumbrará en su fuero interno el valor de su cultivo. La voluntad que anima estas páginas remite a esa mínima parte de una vida, de una historia mucho más dilatada en el tiempo y en sus honduras, la cual sólo el Hacedor puede juzgar.

Alma América. Así es. La América nutricia, la que alimenta, la que da vida. Un adjetivo que juega a sustantivarse, pero que en sus profundas entretelas alcanza el matiz de la intención calificadora, conocedor profundo del dictamen lírico: “el adjetivo, cuando no da vida, mata”. Y con esta filiación, los autores compartimos espíritu en la razón del homenaje, pues en el continente americano nos hemos inspirado para formar la polifonía de pensamientos con que alguna vez soñó Antonio Machado. Un coro de voces de diverso timbre, entonación, textura, registro, diapason y tesitura. Una agrupación vocal constituida por cuantos han querido integrarla y abierta a las melodías procedentes de lugares diversos y de generaciones distintas, hermanada siempre por el deseo de añadir un tono peculiar al conjunto. El resultado es heterogéneo y misceláneo, pero en su fuero interno descubrimos la inmensidad de acercamientos que el universo americano admite y ensancha: un “universo de universos” que empareja la crítica con el ensayo, la documentación histórica con el vuelo del alto azor en la poesía.

“La poesía es, ante todo, jirón cordial, hombre desgarrado, matizada impureza del vivir camino de la nada o a la búsqueda del todo”. Así encaminaba su visión de la poesía Victorino Polo en 1974, recreando el *Canto general* de Pablo Neruda como expresión de gratitud para su mentor. En esta “summa” de miradas ante la geografía que “desde el Bravo a Magallanes” regara con su inspiración el “gran Semí”, deseamos contribuir al acendramiento del alma americana, ahora sí, en su vertiente sustantiva. Avatar de un destino forjado en siglos, como en el poema de Santos Chocano, figura Victorino Polo en la ruta que nos hermana, universal y universitariamente, con los estratos de agua, tierra y fuego donde alienta la etérea verdad del “alma América”.

VICENTE CERVERA SALINAS

RAZONES DE UN HOMENAJE

La jubilación de un profesor universitario no lleva consigo ofrecerle sin más motivación un homenaje por parte de cuantos han conocido su eficiente labor pedagógica a lo largo de un considerable número de años. Ha de haber, como en la oportunidad que ahora nos ocupa, razones superiores a las de la cronología, aunque, por supuesto, ésta no deba ser ignorada.

Tratándose del catedrático de Literatura hispanoamericana Dr. Victorino Polo resultan totalmente evidentes tales razones consistentes con absoluta evidencia en el extraordinario impulso que ha dado a la mencionada materia en y desde la Universidad de Murcia. Para ello ha utilizado sus propios saberes y los de aquellos otros especialistas que consideraba idóneos en cada ocasión. Añadiremos que además del apoyo de la mencionada institución académica a la que sigue perteneciendo en su condición de emérito, ha sabido gestionar en otros órdenes el de entidades públicas cuya cooperación ha sido muchas veces fundamental para atender a las inevitables exigencias materiales exigidas, como es lógico, por estos empeños.

De este modo ha conseguido la presencia activa de bastantes de los creadores hispanoamericanos de mayor relevancia, cuyos nombres no es necesario citar aquí, algunos de los cuales han sido distinguidos muy justamente con el título de *Doctor honoris causa* por la Universidad murciana. En cuanto a los españoles, Victorino Polo ha contado, como era previsible con un nutrido grupo de profesores universitarios, entre los cuales quien suscribe estas líneas ha tenido la fortuna de encontrarse en un buen número de ocasiones en dicha Casa de Estudios, para contribuir a difundir y juzgar la obra de dichos creadores. Añadiremos aquí que, a mayor abundamiento, no han quedado fuera de la órbita diseñada por el Dr. Polo, un buen número de obras de notables creadores literarios españoles.

En una buena parte de los casos nuestro homenajeado se ha ocupado también de editar en libro, las intervenciones correspondientes a un tema o a un escritor, con lo cual ha enriquecido muy considerablemente la bibliografía sobre las letras contemporáneas de "Nuestra América". Y, eventualmente, su asociación con las españolas.

Citar esta bibliografía es una ardua labor que sólo el Dr. Polo podría realizar. Yo me limitaré a referirme en primer lugar, como muestra de objetividad por lo que enseguida añadiré, a las 943 páginas de un admirable libro heterogéneo, *El Encuentro. Literatura de dos mundos* (1993), en las cuales no tuve al gusto de participar, y las 125 de *Octavio Paz. El águila y el viento* (1990), conjunto de

análisis en homenaje al excepcional poeta y crítico, donde aparece mi nombre como colaborador con un ensayo de una inolvidable jornada en la que contamos con la presencia y las palabras del ilustre mexicano, así como en las 485 de *Conversación de otoño* (1997), libro dedicado a Vargas Llosa

Dicho esto, es justo añadir que, por su parte, Victorino Polo ha estado presente, como era de esperar, en las actividades culturales llevadas a cabo por otras universidades españolas, como en los cursos de verano de El Escorial organizados por la Complutense, Coloquios en la Casa de América, etc.

Con estos antecedentes, creo que podemos estar seguros de que desde su nueva situación seguirá prolongando los encomiables esfuerzos hasta ahora realizados en pro de esa empresa americanista, ilimitada por naturaleza, que responde no sólo a la atención de los especialistas, que siempre desearemos acompañarle, sino a un interés general que no es necesario encarecer.

LUIS SÁINZ DE MEDRANO

Profesor Emérito de la Universidad Complutense de Madrid
Doctor Honoris Causa por la Universidad de La Laguna (Tenerife)
Miembro honorario de la Academia Nicaragüense de la Lengua

VIRGILIO PIÑERA O LA TRAGEDIA DEL INMOVILISMO

El no es el rotundo título que escogió Virgilio Piñera para una de sus obras dramáticas más representativas y delirantes. Fue escrita en el año 1965 y, teniendo en cuenta las indicaciones que propone Rine Leal para la ordenación del *Teatro completo* de Piñera¹, sería una pieza-bisagra en el conjunto de su producción, figurando como la decimocuarta en el *corpus* completo del teatro piñeriano. Ese lugar cronológico coincidiría con esa misma posición intermedia en el sentido más profundo de la evolución teatral, tanto desde el plano semántico cuanto desde el estilístico y estrictamente escénico. Creemos, así pues, que esta tragedia de la negación contiene las características más singulares del universo dramático del cubano y que sintetiza el sentido más hondo de su dimensión “teatral”.

Desde el prisma de su estructura, la obra se divide en cinco actos más dos micro-escenas, a modo de prólogo y epílogo². En su desarrollo transcurren cuarenta años y, como es habitual en el teatro de Piñera, el ensanchamiento de la unidad temporal se contrarresta con un respeto estricto a la unidad de espacio. Ya en las acotaciones al Acto Primero, fiel a su escrupulosa descripción de los ambientes a través de esta técnica dramática, Piñera compone un escenario que no variará esencialmente en toda la obra: “Dos sets. El de la izquierda del espectador es una sala: sofá, dos sillones, dos butacas, mesa de centro, espejo con su consola, lámpara de pie. El de la derecha del espectador es un consultorio médico: mesa de trabajo, mesa de curaciones, vitrina con instrumental quirúrgico, silla giratoria, butaca”³ (p. 378). La insistencia en los espacios es marca habitual del universo piñeriano, en efecto, y subraya la línea dramática que trazamos, y

¹ Fue escrito y fechado por Leal en febrero de 1989. Leal murió en 1996, por lo cual no pude ver culminada su edición. En su texto, cita el prólogo que Piñera escribiera en 1960 de su entonces *Teatro completo* para Ediciones R(evolución), y añade: “Virgilio escribe este prólogo en 1960, pero en realidad podemos afirmar que la mayor parte de su escena espera aún hoy, diez años después de su muerte, el reconocimiento público”. Leal, 2002: xix.

² Suponemos que a ello se refería Leal cuando señala en su Prólogo que la obra tiene “dos prólogos”, aunque los editores del libro lo tomaran por un *lapsus* e indicaran que la obra “tiene realmente dos finales, y uno de ellos no ha aparecido hasta el momento de la publicación de este libro” (xx). El libro apareció en La Habana en 2002 y no tenemos noticia de una nueva edición de la obra. Sin embargo, la misma editorial Letras Cubanas editó en 1993 un volumen con el *Teatro inédito* de Virgilio Piñera, que contenía: *El no*, *La niña querida*, *Una caja de zapatos vacíos*, *Nacimiento de palabras* y *El trac*. No obstante, la edición de 2002 incluye como inéditas otras obras que esta edición no compila.

³ Piñera, 2002: 375-432.

en la que *El no* ocupa un lugar destacado: *Electra* Garrigó (1941), *Jesús* (1948), *Aire frío* (1959), *El no* y *Dos viejos pánicos* (1967)⁴. En todas ellas, la insistencia en un mismo ámbito escénico es fundamental y determina el sentido absoluto de la insistencia y del inmovilismo, paradójicos motores para la concepción existencial del cubano.

Los cuarenta años que ocupa la acción dramática estarán centrados en un argumento que se emparenta con el absurdo en su cualidad desmesurada y en la apuesta por determinaciones existenciales llevadas al extremo, a su límite absoluto donde roza lo imposible y el despropósito. Empero la trama compuesta por Virgilio Piñera cabe ser sometida a otro tipo de consideraciones, tanto de tipo ideológico como filosófico y político. Emilia y Vicente, los protagonistas de la tragedia, serán emblemas de una actitud de negación ante el componente ritual que comporta la representación de determinados papeles sociales. Los conoceremos muy jóvenes en el primer acto, y los veremos permanecer incólumes en su misma resolución al llegar a su vejez. Simbolizan una actitud de resistencia frente a la convención, ya que caracterizan con su “no” el rechazo a convertir su relación de noviazgo en un matrimonio. No hay argumentos externos, presiones familiares ni discusiones fundadas en la razón o en el requebro desesperado que les hagan variar en su inflexible determinación. Son los actores del “no” absoluto, arraigado y eterno. Nada ni nadie podrá disuadirles. Ni la vida ni la muerte, ni el peso de los patrones familiares ni los enunciados “a fortiori”. Tampoco el peso del tiempo con sus mutaciones correspondientes los mueve a variar un ápice su postura. Representan la fuerza de la gravedad en la decisión tajante y plena, inmodificable e inexorable, concluyente. Una “poética del no”, en la línea de la que acuñó Gaston Bachelard⁵, como medio paradójico de afirmación y del carácter asertivo, los convierte en nuevas máscaras donde el teatro contemporáneo subvierte los valores del mundo clásico. La “hybris” del héroe greco-latino surge en esta obra como una fuerza no menos ciega y radical que en su apariencia ateniense, pero adopta ahora la forma del anti-heroísmo, y su contenido es inverso. Los héroes de la antigüedad se valían de su desmesura para contrarrestar las fuerzas ciegas del “fatum” y conseguir, activando las peripecias que potencia el giro de los hechos, con su

⁴ Señalamos las fechas de escritura de las obras, según la cronología de Rine Leal, y no la de su publicación ni la de su estreno.

⁵ En *La philosophie du “non”* (1940) acuña Bachelard una teoría de la imaginación, donde el espacio de lo representado es más valioso que el de la mirada habitual, donde no llega a “verse” con los ojos de la verdadera creatividad el mundo. Con su filosofía del no, abraza el fenomenólogo francés un ámbito propio a despecho de su renuencia al mero dispositivo racional del género humano.

conducta heroica y sacrificada que el orden trastabillado entre los dioses y los hombres vuelva a su armonía.

Frente a ello, las contrafiguras piñerianas desmesuran una decisión que no comporta ningún tipo de reordenación de los niveles existenciales, sino que tiene su fin en sí misma, en su voluntad de perseverar voluntaria y libremente en el acto puro de aserción en la negatividad de cuanto no es identificado como propio. No atienden a ningún tipo de planteamiento ajeno que pueda remover la fuerza de su elección, aunque ésta contenga el dismantelamiento absoluto de la norma e incluso derive en el absurdo y, por ende, en la destrucción del “statu quo” y del orden instituido social y familiarmente. Con ello sus protagonistas no pretenden remover las estructuras estancas de la sociedad ni revolucionar mecanismos encorsetados por la fuerza de la costumbre. No. Tan sólo son fieles a sí mismos, al margen de todo, e incluso ellos mismos instauran con su tozudez e insistencia superlativas un nuevo orden absurdo para los demás, en el que quisieran pervivir: un cambio que les afecta a su modo de vida y que desembochará en otra fuerza consuetudinaria donde construir su propia morada.

Y así, desde el Acto Primero, los personajes son retratados con suma lucidez en un detalle costumbrista donde queda acrisolado el sello de sus personalidades: Vicente y Emilia aparecerán sentados en sendos sillones y, tras cerrar el libro que está leyendo y comenzar el acto de mecerse, le hace saber Vicente a su “prometida” que los sillones han sido cambiados y que, por tanto, la “fuerza de la costumbre” ha sido infringida, contraviniendo el orden autónomo que ellos imprimen con tenacidad a la existencia. Una vez subsanado el trueque de los sillones, la conversación plantea el conflicto central de lo que será la tragedia de *El no*. La lectura en el sillón se complementa con el acto de tejer de Emilia, de evidentes resonancias simbólicas y literarias, y ambas acciones son emblema de una operación común. Son actos que se autoabastecen y no que no se plantean como móviles de ulteriores realizaciones, ni tampoco se instauran como la secuencia de una cadena que derive hacia fines ulteriores y externos. Son acciones inmanentes y autosuficientes, y detentan su modo de existencia. Ese modelo es el elegido por estos seres, y a su ejercicio han dedicado ya los primeros cinco años en comunidad de intereses.

Su felicidad se identifica con la ausencia de proyectos que rebasen las cuatro paredes de la sala donde Emilia recibe todas las tardes a Vicente de nueve a once, y en la que ocuparán siempre idénticas posiciones. Su única ambición se concreta en el deseo de cambiar el espacio de su ubicación y pasatiempo a la sala contigua, donde Pedro –el padre de Emilia– ejerce su trabajo como médico de familia. Salvo eso, todo lo demás es accesorio y se muestra ajeno a sus intereses: nada buscan, nada reclaman, nada esperan. Se aman en ese territorio don-

de la vida late a media voz, donde los días pasan de puntillas y todo el espectáculo inmenso de la realidad se diluye en una nebulosa de indiferencia. Son felices porque nada más precisan ni requieren. Son dichosos porque saben que su promesa de compañía será eterna y fiel, limitada a lo que ya poseen, ausente de todo estímulo ulterior, de todo proyecto de cambio o modificación. Han extirpado de sus vidas el deseo como motor de acción y acicate de consecuciones ulteriores. Si el deseo es una ausencia que se pretende llenar, ellos no conocen el deseo, pues sus necesidades afectivas y espirituales ya han sido colmadas y, por tanto, sólo les queda perdurar en ellas. Pero perdurar para ellos se convertirá en una forma de resistencia, ya que el nudo dramático aparecerá precisamente por la oposición entre su “modus vivendi” y el modelo social que la convención del mundo externo impone y, por ende, les exige. Por tal razón, desde su primera conversación nos harán saber que su dicha plena, autosatisfecha y ya realizada, se enfrenta con la norma y habrá de convertirse al fin en una verdadera batalla campal de intereses: los ya satisfechos y dilatados en el tiempo “ad infinitum”, que ellos ilustran, frente a los que detentan las fuerzas sociales: la familia, los vecinos y el sentir general de la mayoría. Como dijera Sócrates, el sabio puede sonreír ante el espectáculo de las necesidades vacuas que mueven al común de los mortales, y desdeñar todo aquello que no necesita. Pero en el caso de la pareja del “no”, Piñera lleva la resolución socrática hasta el extremo, hasta la máxima dilatación de las fuerzas encontradas y, por tanto, hasta el paroxismo del conflicto, abocándolo a las simas del absurdo y al descontrol de los presupuestos existencialistas. Nos hallamos, pues, frente a unos héroes desmesurados a fuerza de no tener voluntad ni deseo más que el de perseverar en lo que ya han conseguido: una vida que monótonamente se repite a sí misma, descarnada y desapasionada a base de extirpar dimensiones connaturales al ser y consuetudinarias en la historia de ese “animal social” que es el hombre: el paso de un ciclo vital a otro, consagrado por los ritos de paso que implican la modificación del estado. Para Emilia y Vicente no es imprescindible el rito, porque no anhelan ninguna metamorfosis, y ni siquiera el instinto sexual aflora en sus cuerpos, ya que también ha sido extraditado de sus almas. Y dado que el rito es innecesario y aun contrario a su sistema ya establecido de vida feliz, optan continuamente por dar el “no” a otro compromiso que reflejase un cambio de estado civil.

Esta será la “estructura del no” que, a decir de Antón Arrufat⁶, labra el registro temático central de la literatura piñeriana. Recordemos cómo Electra Garrigó, la variante antillana de la “desmesurada” heroína tebana, clamaba en su

⁶ Arrufat, 1995: 54-59.

monólogo ante los “no-dioses”, y en su hiperbólica escena final se autoafirmaba, tras la consumación de la muerte de su madre adúltera y del amante que usurpó el lugar del viejo Agamenón, en una puerta de la que ya jamás saldría: la puerta del “no partir”. También el barbero Jesús de Piñera comparece ante sus seguidores negando toda similitud con el Hijo de Dios y, por ende, desestimando su naturaleza mesiánica y salvadora, aun a riesgo de ser perseguido y sacrificado por evitar el parentesco. Decir no es para Piñera un oblicuo modo de afirmación. Afirmarse en el no es tan válido como consolidar una permanente voluntad afirmativa en las solicitudes e invitaciones de la vida. Asimismo René, el protagonista de su novela *La carne de René* (1952), abomina de todo contacto carnal y niega de manera impetuosa e irrevocable los envites que modo paradójico se multiplican a medida que se ratifica en su negatividad sustantiva. Todos los personajes que exhiben esta estructura del no terminan construyendo un escenario donde habrán de enfrentarse abiertamente a los contrincantes que fuerzan sus posiciones para rebatir la testarudez de sus posiciones a base de fintas y engaños, o bien recurriendo a la presión y a la violencia. De ahí la entraña dramática del argumento, y por ello es tan válida la dinámica interna de los mismos en su aplicación teatral, centrada en el enfrentamiento como motor de la acción. O, en este caso, de la no-acción, impedida a serlo desde los agentes exógenos.

En este sentido, Emilia y Vicente son dos rostros complementarios de un mismo principio. Fungen como personajes-espejos, y no podrían existir sin su “media naranja” que los justifica y posibilita en el plano de la realidad. Su modelo de relación vendría a corresponderse con el de un “matrimonio de hermanos”, de una consistencia abúlica y rutinaria, consistente en repetir las acciones consabidas y abominar de todo trueque o modificación. Recuerdan, en este sentido, a los protagonistas del cuento de Julio Cortázar “Casa tomada”, donde hallamos una pareja por el personaje masculino narrador y su hermana Irene: también en este relato las acciones “cliché” identifican a los seres en su absoluta reiteración hecha costumbre férrea: la lectura por parte del sujeto masculino (como Vicente en la obra de Piñera) y el tejido de Irene, también al igual que Emilia. Esta similitud va más allá de lo casual, ya que invade también el tejido de la ficción al postularse el motivo de la “invasión” del territorio. En el cuento de Cortázar, la casa donde moran los hermanos será amenazada por fuerzas extrañas que los desalojarán paulatinamente, y en la pieza dramática de Piñera, la pareja habrá de vérselas primero con los padres de Emilia como emblemas del “dictum” familiar, y al final con la asociación de vecinos y con las fuerzas del orden jurídico y moral, como símbolos del orden social instituido. En ambos casos, además, la dinámica del “no” será no sólo la “decisión”, sino la fuerza

que implemente un modelo vital: los habitantes de la “casa tomada” han renunciado al compromiso con la vida externa y también al amor con otros sujetos. Vicente y Emilia, a su vez, extraen de su original comportamiento la tenacidad de su lucha frente a “los otros”. Esos otros que, según definición de la pareja, serán “el resto”. Es decir, todo lo sobrante e innecesario: la excrecencia de sus vidas. Por esa razón la acción fetiche de ambas mujeres, Irene y Emilia, no podría ser otra que la de tejer y destejer de manera continua, como Penélopes descreídas y desmitificadas, mujeres que no tienen nada que esperar, pero que fatigan una acción aparentemente productiva, con el fin de evidenciar con ella el paso de un tiempo que no ambiciona ningún regreso y que, por ello, accede a deshacer las mismas prendas que anteriormente fueron creadas.

Conscientes, pues, de su condición de seres “peligrosos” para ese conjunto variopinto y extraño que son “los otros”, no les queda otra opción que la de combatir. Un combate que, en su caso, es una resistencia pasiva. La diferencia entre la estrategia de los contendientes es muy clara para Vicente: sus antagonistas, aunque amparados por el poso de la tradición y la fuerza de la ley, siempre estarán “a la ofensiva”, mientras que su modo de luchar será permanecer incólumes, impasibles y persistentes, situándose siempre “a la defensiva”, como si nada sucediese, bien afianzados en la extremo poder de su convicción. Ellos son completamente conscientes de su naturaleza, y no se engañan; Emilia le espeta a Vicente: “Ni tú ni yo somos inocentes”. Y él le define con toda propiedad el concepto de vivir al margen de la ley,

“pues para estar dentro de ella, hay que empezar por no sentir un amor como el nuestro. Ten siempre presente que en estos sillones fue tomando forma nuestra manera de querernos, la que tú formulaste diciendo: “Nada hay mejor que estar sentados en ellos”. Y ahí empezó todo. (...) y fueron necesarios cuatro años para llegar al convencimiento absoluto y estar muy conscientes de que no existe otra solución (...)

(...) Y vuelvo a sentarme en mi sillón, y te vuelvo a mirar y todo vuelve a entrar en el orden, es decir, en nuestro orden” (382-383).

En esta querrela entre los órdenes del mundo y los del “no” a dicho mundo, Emilia y Vicente saben que su mayor fuerza y aliado es precisamente “el tiempo”: un tiempo con el que siempre cuentan porque ya están “instalados en él”, porque no tienen nada que esperar ni proyectan ninguna imagen en el futuro. Son, como quería María Zambrano, soberanos de su tiempo, se han “enseñado” del mismo⁷, y han tomado así posesión de una realidad, precisamente

⁷ “El tiempo se hace así vehículo de libertad”, decreta Zambrano, para quienes sostienen que el tiempo no solamente existe externamente, sino que existen “para ellos”. Zambrano, 1992: 19.

por negar la estipulada y no confiar su destino a nada que no sea lo que ya es. Frente a ellos, los antagonistas del drama (en especial Laura y Pedro, progenitores de Emilia) son conscientes de que sus armas no son las que marca el reloj. En una escena paralela a la que se desarrolla entre la pareja de novios y en el momento en que éstos establecen la constitución de su “no” primordial, los padres se refieren a ellos como “muertos en vida” o seres de “sangre de horchata”, instalados plenamente en una conciencia consolidada por la costumbre y el principio de la generalidad. Cuando Pedro, más tolerante, le pide a su esposa que dé “tiempo al tiempo”, ella le responde de modo cortante: “El tiempo es lo que me horroriza”.

Y no le falta razón: en el Segundo Acto de la tragedia han transcurrido cinco años desde su primera escena. Recordemos que ya habían pasado cinco desde que los novios se “prometieran”: diez años por tanto en la dinámica de las visitas vespertinas y los sillones silentes, donde el libro y la costura suplantaban las caricias y los besos. Diez años y un mismo espacio en el que Vicente y Emilia habrán declarado que sus únicos hijos serán ellos mismos, perpetuando ese principio de afianzamiento en la decisión inamovible y pertinaz. Piñera recupera así uno de los motivos más frecuentados en su narrativa, cual es el tema de la regresión a la infancia desde la edad adulta. Sin embargo, no se trata ahora tanto de un regreso como de una parálisis. Vicente es el “hijo” de Emilia no ya por el hecho de que regrese al útero para invertir un ciclo vital, sino por su persistente permanencia en un estado de inmovilidad que, a fuerza de no procrear ni fecundar cosa alguna, se postula como su propio y único hijo. El decurso temporal se torna, por lo tanto, inexistente para ellos, por más que sea sangrante y trágico para sus padres. Los años convierten a los novios eternos en seres grotescos y deformes, viejos prematuros, copias decrepitas de una lozana juventud marchitada sin fecundar. Pero la decadencia física no es óbice ni cortapisa para ellos: el tiempo, como sabemos, es su aliado, y los cambios que comporta no afectan a la naturaleza de su decisión esencial, inalterable, renuente a toda variación. Y así, en el Acto Tercero se habrán sucedido diez años más, y hasta veinte desde entonces se contarán cuando nos encontremos con los viejos y eternizados novios en la misma sala, aunque ahora con la novedad de que una pecera habrá reemplazado el altar que Laura dispuso para una ceremonia eternamente postergada. Peces de mirada neutra e inexpresiva que chocan eternamente con la misma pared de cristal, y cuyos nombres no podían ser otros que los de Vicente y Emilia, como mudas réplicas de su “inhumana” existencia.

En cuanto a los cambios producidos en el terreno humano, el espectador habrá asistido a la muerte súbita de Pedro, a consecuencia de un infarto sufrido durante una conversación con Vicente, donde trataba de obligarle a cambiar su

“decisión” y en cuyo transcurso no pudo soportar la imperturbabilidad y obstinación de su “yerno”. La dialéctica de los dos hombres expone el lado más desgarradoramente absurdo de la pieza, en el sentido cabal y etimológico de un “diálogo de sordos”. La batería retórica de argumentos expuestos por Pedro –la voz de la autoridad y del consenso social unánimemente aceptado– choca contra el muro del plúmbeo “no”, que se cuela por todos los intersticios argumentativos y saca partido de la pérdida de paciencia del “dictum” canónico. Sorteando con habilidad los repuntes del discurso oficial y aún de modo extraño y sorprendente la sutileza expositiva con la solidez de su posicionamiento. Ante el empaque y la fortaleza de su adversario, la fuerza de la tradición tendrá que resistirse y al fin claudicar, aunque sea feneciendo por desesperación. El grado de exasperación se adueña del personaje adulto que no podrá soportar cómo una postura tan extraña a la razón puede ser tan clarivamente coordinada. El factor que desencadena su excitación definitiva se precipitará al escuchar cómo la lógica razona sobre la “locura” de la regresión consentida hacia la infancia, que los novios adoptan como modo de expresión “sublime” de sus sentimientos. Y así, como asegurará Laura en el Acto Tercero refiriéndose a Vicente: “hablar con él mata”.

También ella será víctima propiciatoria en la tragedia. En el Acto Tercero la veremos urdiendo un plan estratégico a la desesperada con un antiguo amigo de la casa cuya hija, en contraste con Emilia, va a contraer matrimonio. La escena ha sido inteligentemente introducida por Piñera hacia la mitad de la pieza como contrapunto a la situación extrema que viven los personajes con la inserción del medio externo, funcionando también como termómetro del “crescendo” en la locura generada en la familia por la fuerza del “no”. Su propósito será inane y fracasará de modo estrepitoso, como tendremos ocasión de comprobar en el Acto Cuarto, en una escena de culminación en el grado de desquiciamiento emocional que padecerá Laura, y que finalmente le nublará la razón hasta el delirio. Dicho momento contendrá una cualidad climática que guarda evidentes puntos de contacto con otras escenas del teatro de Virgilio Piñera, como la del envenenamiento de Clitemnestra Plá con la “frutabomba” por parte de sus hijos Electra y Orestes Garrigó, al comienzo de su itinerario teatral. La escena en que Laura expone a su amigo Ernesto la etopeya de su hija Emilia y su novio Vicente gradúa agudamente la intensidad dramática, y en ella el horror que siente hacia la carne de su carne le lleva a definirla como “la estatua de la impasibilidad”, describiendo a la pareja como difuntos en vida que carecen de “ese órgano maravilloso” que late en el común de los mortales y que en ellos ha sido sustituido por el reloj de la rutina apática. Sentimiento que, no obstante, reviste para ellos la naturaleza de un amor compartido, un grado de compenetración

absoluta y un espíritu de resistencia capaz de mantenerse incólume ante cualquier acometida. Por tal motivo, el carácter glacial y el dispositivo de “frialidad” que anima el espíritu de la pareja será una fuerza incombustible, y las tácticas y artimañas de Laura se desvanecerán en las nieblas de su progresiva demencia. Como vemos, la locura y la frialidad vuelven a amalgamarse en la literatura piñeriana, como ya sucediera en las colecciones de relatos *Cuentos fríos* y *El que vino a salvarme*, donde ya armonizaban en argumentos disonantes y descabaldados, pero factibles en el universo de la realidad inventada.

De modo análogo veremos cómo la estructura interna de la frialidad –que anima los calores del “no”- precipita a Laura en la sinrazón, materializada en grotesca bufonada que inventará para consumir el “sí” ante un altar que terminará convirtiéndose en su féretro. Esta escena del Acto Cuarto estampa un largo monólogo de la locura -como remedo del sublime modelo de los personajes femeninos enloquecidos que tanto gustaban a Piñera- que rememora no sólo momentos clásicos de la escena universal, como la locura de Ofelia o la de Lucía de Lammermoor, sino que a su vez exhibe las cualidades de un gran dramaturgo que conoce a la perfección del técnica del monólogo como expresión señera de la caracterización teatral. La mímica que representa el personaje escenifica en el teatro de la imaginación de Laura el rito del matrimonio, pero en realidad las acciones son virtuales carecen de contenido auténtico, lo que produce un efecto de choque en el espectador, así como un realce del sentido absurdo que destila la obra, evocando títulos emblemáticos del teatro contemporáneo europeo como *Las sillas* de Eugène Ionesco, por el arte de exhibir en ambas obras una serie de acciones en falso utilizando el mobiliario de modo repetitivo, mecánico e inane. En realidad, Vicente y Emilia ya han ritualizado la ceremonia del “no” en un acto que supondrá la réplica en negativo del momento en que los contrayentes de una boda se dan “el sí”. Los rotundos “noes” resuenan entonces como martillos en la conciencia perturbada de Laura, que ha querido fungir como sacerdotisa en una farsa descomunal.

Este momento álgido de la tragedia tendrá una conclusión en el Acto Quinto, en que hallaremos, tras la defunción de los padres de Emilia, a los actores sociales que representan un proceso en contra de los ya decrépitos novios, y donde aparecerán nuevos personajes que, con renovadas e insistentes disquisiciones, removerán la historia para persuadir a los protagonistas de su culpabilidad en el desenlace fatal de los hechos. Mas todo será en vano, pues -aun acusados por el medio y acorralados en lo más recóndito del espacio y de la conciencia- Vicente y Emilia no renegarán de su decisión existencial, de su tajante poética mortal del inconmovible “no”. La solución del suicidio se encenderá como un estallido probable, aunque no materializado, que les confirme

hasta el final en la postura defendida a ultranza y llevada hasta el límite de lo imaginable, aproximado a la condición del martirio como reafirmación en un principio... aunque esa “afirmación” sea contradictoriamente la afirmación de un no infinito y eterno.

Y así, entre lo ridículo y lo sublime oscila el péndulo emocional que invade al lector y al espectador del “no”. Suplantando así al horror y a la compasión, la catarsis se desencadena ahora entre esos dos extremos de la fabulación (lo excelso y lo grotesco), pues los personajes de *El no* son los héroes de una anti-heroicidad absoluta. Unos héroes que prefieren morir abrazados como niños antes que dar su brazo a torcer en aras de un imposible altar. La obra adquiere entonces una cualidad dramática que la acerca a los postulados de “teatro épico” de Bertolt Brecht y, dentro de su extensa producción, sobre todo a su obra más dual: *El que dijo sí y el que dijo no*, texto que, sin duda, tuvo presente Piñera a la hora de diseñar su fábula. La de unos anti-héroes trágicos que matan y aun mueren en su empeño por “decir no”. La técnica piñeriana es deudora asimismo de las fórmulas brechtianas del distanciamiento dramático. Sucede algo similar a lo que acontece con los personajes en *El que dijo sí y el que dijo no*, que repiten en el segundo acto de la pieza de manera idéntica los parlamentos y las acciones que ya realizaron en el primero, hasta llegar al punto crítico donde deben modular su decisión y esgrimir la respuesta negativa ante el interrogante abierto por la tradición. En la obra de Piñera, la pareja protagonista podrá ser valorada de manera polar y antagónica según se juzgue su caso desde unos parámetros u otros. Este ejercicio de relativismo adopta, en efecto, la dinámica brechtiana, y en el Prólogo escénico de *El no* un Narrador y un Interruptor se habrán dirigido a los espectadores para presentar a las figuras desde planos dicotómicos: como monstruos sin entrañas o como “dos seres humanos”. El veredicto queda así suspendido a juicio del público, liberado ante ese “yo plural” que con sus mil cabezas podrá decretar de modo diverso la naturaleza de los hechos presentados. Como vemos es un procedimiento de raigambre épica muy bien atraído por el cubano en esta pieza tan “distanciada”, y que en España sería asimismo utilizado por dramaturgos como Antonio Buero Vallejo en sus obra *El tragaluz* o *La doble historia del doctor Valmy*. En todos los casos hallamos la misma constancia y evidencia de hallarnos ante el teatro en estado puro.

¿Monstruos o seres humanos que defienden el derecho a una vida libremente elegida? La tragedia del inmovilismo tendrá como agentes a dos individuos que reclaman su libertad y que utilizan para ello todos los estiletes de la resistencia. Un modo de resistir en modelos de frialdad o de locura, de absurdo o de desentrañamiento: no importa. El hecho es que Vicente y Emilia testimonian el espectáculo tragicómico elevado a la enésima potencia de su obstinación

en la “poética del no”. Nos pueden resultar incomprensibles en su desencarnada satisfacción y su loa lírica del “beato sillón” podrá aparecer como expresión ridícula de un paraíso de salón ya encontrado en la tierra, pero en todo caso estas criaturas de ficción son la carne y el alma de una posición consciente, asumida y arraigada, y de algún modo defendible por su asomo de convincente verdad. No en vano Rine Leal publicó unas notas del legado dramático de Piñera, conservado en la colección de la Biblioteca Nacional José Martí en La Habana, donde éste había estampado en una hoja mitad manuscrita y mitad mecanografiada la esencia ambigua, esquiva y tortuosamente teatral que sustentaba la arquitectura psíquica e ideológica de *El no*: “Fondo anecdótico. Teoría de la situación límite. El derecho a decir No. Consecuencias y deudas con el medio social” (Leal, 2002: xxiii).

Derecho a decir No. Una gran conquista para los protagonistas de ese medio social en el que vivió Virgilio Piñera, y también de todo medio social donde el hombre, por costumbre y naturaleza, ha de vivir y de sobrevivir.

Un derecho que convierte a sus actores en los conquistadores de una hazaña absurda pero tal vez necesaria, en la que morirán inocentes y “no inocentes”, y en la que sus protagonistas también habrán de sucumbir al cabo. Bien por el estallido de una bombona de gas, o bien convertidos en los grotescos enemigos de sí mismos que repetirán como “dos viejos pánicos” en una condena eterna sus propios círculos de frialdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrufat, Antón: "Virgilio Piñera y la estructura de la negación". *Unión*, La Habana, nº 19, Abril-Junio, 1995, pp. 54-59.
- Bachelard, Anton: "La philosophie du non". Paris, Presses Universitaires, 1940.
- Brecht, Bertolt: *El que dijo sí. El que dijo no*. En *Teatro completo*. Vol IX, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.
- Leal, Rine: "Prólogo" a Piñera, Virgilio: *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2002, pp. v-xxxiii.
- Piñera, Virgilio: *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2002. Compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal.
- : *Teatro inédito*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Zambrano, María: *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Siruela, 1992.

MARÍA DOLORES ADSUAR FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia

LA REVOLUCIÓN CUBANA EN EL PUNTO DE MIRA: *PERSONA NON GRATA* DE JORGE EDWARDS Y *PERMISO PARA VIVIR*. *ANTIMEMORIAS* DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Tanto el chileno Jorge Edwards como el peruano Alfredo Bryce Echenique terminaron siendo, después de su paso por “la perla del Caribe”, personas no gratas para la revolución cubana. Las razones por las que se llegó a ese final son diferentes pero coincidentes en el resultado: mientras Fidel Castro siga en el poder -de manera presencial o en la sombra- un nuevo viaje de estos escritores a la tierra del caimán se presume difícil sino imposible. Lo cierto es que aunque ésta sea la consecuencia, ambos salieron de Cuba con el presentimiento de que lo que allí vivieron debía ser relatado, y así lo hizo Jorge Edwards en *Persona non grata* (1973) y Alfredo Bryce Echenique en *Permiso para vivir. Antimemorias* (1993).

En *Persona non grata* el escritor chileno cuenta -desde París- lo que le aconteció en la isla como Encargado de Negocios del gobierno de Salvador Allende: llegó el 7 de diciembre de 1970 y lo expulsaron el 22 de marzo de 1971. Veinte años después de la publicación de esta obra, Alfredo Bryce Echenique, sirviéndose de los resortes del autobiografismo, edita sus *Antimemorias*, y en la segunda de las dos partes de las que se compone la autobiografía, en “Cuba a mi manera”, relatará los cinco viajes que realizó a La Habana en la década de los ochenta. La finalidad de Bryce Echenique en la isla era muy disímil a la de Edwards; la suya, satisfacer el deseo de visitar la mítica Cuba, un afán insatisfecho durante muchos años por la publicación de *Un mundo para Julios* (1970). La novela, como se afirma en *Permiso para vivir*, fue interpretada en un primer momento como un canto a “la revolución peruana” pero inmediatamente su obra pasó a ser considerada como “el canto de cisne de un oligarca agonizante”; por ese motivo entró a formar parte de una lista negra de escritores de derechas hasta 1981. Fue en esas fechas cuando Roberto Fernández Retamar, poeta y director de la Casa de las Américas, le invitó a visitar la isla, por lo que fue acusado en Europa de “chusquero de Fidel Castro” y de “vice García Márquez”¹: “la eterna historia del primer y segundo tiempo y los equipos distintos continuaba y creo que continuará toda mi vida” (345), apunta Bryce.

¹ Alfredo Bryce Echenique, *Permiso para vivir. Antimemorias*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 487. En adelante, cuando citemos esta obra, anotaremos en el texto principal y entre paréntesis el número de página perteneciente a esta edición.

El peruano, cuando publicó la primera parte de su autobiografía², conocía no sólo la obra de Jorge Edwards sino también al escritor, a quien a lo largo de la novela le dedica párrafos de agradecimiento y admiración; significativas, por lo que intentaremos colegir más tarde, son estas palabras:

Yo pensaba siempre en lo distinta que era mi vida en Cuba a la que le había tocado soportar a Jorge Edwards. A veces, todo lo atribuía a una cuestión de paciencia, pero las más veces me imaginaba que había sido también (o más bien) una cuestión de cargos y responsabilidades. El viaje de Jorge era importante, significativo, y hasta grave y difícil. El mío, en cambio, era un canto al amor y a la amistad, cantado por un ser nada importante para la revolución, que no representaba más que a sí mismo, que era incapaz de sentirse lo suficientemente importante como para imaginar siquiera que hubiese un micro oculto detrás de cada una de sus palabras, que en las reuniones más trascendentales a las que asistió sólo se destacó por sus peteneras, sobre todo por lo bien que se puede cantar una petenera en un lugar en el que nadie entiende de flamenco (423).

Los objetivos y también las diferencias de ambos viajes, contados con el humor y el tono tan característicos de la narrativa Alfredo Bryce Echenique, están explícitos; pero más rotundo será el autor cuando detalla el valor de las respectivas experiencias:

Y me parece recordar que Jorge escribió sus memorias de Cuba como toda una terapéutica destinada a curarse de la neurosis o del sentimiento de persecución que brotó en la raíz de su estadía oficial en Cuba. Yo, en cambio, me limitaba a dejarme querer y mi única dolencia era el asunto aquel de las piedrecillas en la vesícula cuya operación posergaba siempre en mi afán de seguir trabajando en mi libro y disfrutando de la vida (423).

Sin embargo, no debemos pasar por alto un detalle histórico de no poca trascendencia, la Cuba que conoció Alfredo Bryce Echenique fue la de un país en el que el gobierno había hecho desaparecer todo tipo de disidencia, donde no cabían poetas disconformes como Heberto Padilla -ya en el exilio-, ni intelectuales que comulgasen con otras ideas fuera del régimen; en definitiva, un país “normalizado”. Sin duda, una Cuba radicalmente distinta a la que le tocó vivir a Jorge Edwards y en la que el régimen comenzaba a enseñar sus fauces.

Aunque *Persona non grata* y *Permiso para vivir. Antimemorias* parten de un mismo rescate vivencial: la experiencia cubana, y aunque ambos pretenden que el lector se posicione ante lo que estaba ocurriendo en la Cuba gobernada por

² En 2005 el escritor peruano publicó la segunda parte de su autobiografía, *Permiso para sentir. Antimemorias II*, donde Cuba desaparece como referente y se centra en reflexiones sobre su país natal.

Fidel Castro; los procedimientos van a ser diversos en cada caso. Alfredo Bryce, desde la autobiografía, intentará suscitar reacciones emocionales a través de un discurso muy personal y antiutópico con el fin de remarcar, hasta cierto punto, los males de la sociedad cubana. En cambio, Jorge Edwards, desde el testimonio, enfatizará valores morales y configurará un discurso intelectual que será una primera advertencia sobre el final de la utopía. En cualquier caso ambos coincidirán -uno en la década de los setenta y otro en la de los noventa- en que Cuba es un país desahuciado.

Pero vayamos por partes. *Persona non grata* es un testimonio que sólo en apariencia traza un retrato crítico de Fidel Castro y de su régimen, imagen -sobre todo la del mandatario cubano- que el escritor presenta de forma dramática mientras que el peruano lo hará de manera desacralizadora; un denominador común entre ambos textos pero que se formula de forma divergente como analizaremos en páginas posteriores. Pero la obra del chileno abarca un registro más amplio: las relaciones entre el intelectual y la política, y las relaciones entre el escritor y el poder. Cuando el novelista publicó el texto era consciente de que estaba metiendo el dedo en una llaga muy honda y con evidente supuración: “traicionaba” el compromiso del intelectual latinoamericano que en los años sesenta estuvo claramente a la izquierda con posiciones que se identificaban con la revolución cubana. También es verdad que en el 1973 las actitudes de esos intelectuales estaban cada vez más claras, sólo -y nada menos- que Jorge Edwards las relató de manera muy precisa al denunciar los abusos, cada día más frecuentes, en la Cuba de Castro.

La aparición del libro coincidió, además, con los últimos rescoldos del caso Padilla -poeta amigo de Edwards y personaje recurrente en la obra-, y con el golpe militar que encabezó Augusto Pinochet en Chile, quien expulsó al escritor del cuerpo diplomático y prohibió la difusión de *Persona non grata*, como también lo hizo Fidel Castro en Cuba. Las mencionadas circunstancias contribuyeron a que el chileno se convirtiese en un escritor ideológicamente incómodo: “La carrera diplomática de Jorge” -nos dirá Bryce- “se había terminado por la derecha y, por la izquierda, hasta un hombre tan bueno y comprensivo como Julio Cortázar le quitó el saludo” (346-7)³.

³ En páginas posteriores, Alfredo Bryce añade: “yo no soñaba todavía con poner los pies en Cuba cuando Jorge publicó su importante testimonio y, víctima del golpe de estado de Pinochet, terminó sin trabajo y siendo objeto de “un doble exilio” en Barcelona. Jorge mismo se quejaba ante mí, cuando yo lo seguía visitando y, con mis magros ingresos de asistente universitario en París, le devolvía alguna de las mil copas de whisky que él me había invitado en aquella ciudad y hasta le decía que mandara a la eme al mismísimo Julio Cortázar, a quien sigo adorando, si éste por izquierda había optado por retirarle el saludo. Amigos le quedarían siempre

Persona non grata, por tanto, marcará un antes y un después en la vida del autor chileno y en su trayectoria de escritor. Como él mismo afirmó en una entrevista, “creo que escribir aquello fue una especie de condena, ya que no pude convencer a nadie de que era un escritor de ficción. Me condenaron a ser cubano, pero no me arrepiento. Fue muy importante para mí porque me arrancó de golpe de los dogmas políticos que no permiten escribir con libertad”⁴. Tuvo que hacer frente a numerosos ataques y demostrar que su compromiso estaba con la escritura y no con las quimeras políticas. De cualquier modo, a semejantes embestidas ya estuvo sometido desde su llegada a Cuba por pertenecer a una familia de gran poder económico, lo que directamente implicaba ser tachado de burgués.

La actitud ética de Jorge Edwards en este documento testimonial acabará convirtiéndose en una crítica frontal al sistema cubano y también una denuncia a la realidad alienada, clasista y dependiente que se estaba viviendo en la isla; pero asimismo servirá de aviso a quienes desde otras geografías seguían creyendo en la pureza de aquella revolución. El suyo fue el comienzo de un trabajo de rescate y una nueva forma de dirimir las relaciones entre el intelectual y la política.

Jorge Edwards reflejará estas sus reflexiones en un molde textual suficientemente estereotipado como lo es el testimonio. Como se sabe, la mayoría de obras testimoniales se caracterizan, como ha afirmado Donald Shaw⁵, por la falta de ambigüedad, la ironía y el humorismo; y también, en el testimonio, según aseguró Miguel Barnet en “La novela-testimonio: socioliteratura”, es ineludible un orden y una cronología precisos⁶. *Persona non grata* de Jorge Edwards cumplirá a pie juntillas todas estas características, ya que el chileno nos contará su experiencia paso a paso sin conceder un mínimo espacio a la digresión, ni acudirá a técnicas tan usuales en los relatos de ficción como los saltos temporales. Sin embargo, por el año en el que se publicó, la obra supone un avance de lo que en un futuro inmediato se convertiría el testimonio. Si en los años sesenta esta forma de discurso se caracterizó por su carácter representativo; en la década de los ochenta la ruptura del espíritu anticanónico, tan característico del género, se transforma en un nuevo canon: se produce un desplazamiento hacia espacios más interpretativos, más próximos a la idea de concienciación a través de la experiencia individual que se enriquece con

y nuestras reuniones en Barcelona son buen testimonio de ello, aunque claro, yo no era un Julio Cortázar o un Gabriel García Márquez” (425-6).

⁴ Juan Ángel Juristo, “Entrevista con Jorge Edwards”, *El Urogallo*, 127, diciembre de 1996, p. 59.

⁵ En *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 254.

⁶ En el apéndice a su novela *Canción de Rachel* (1969).

hechos particulares. La obra del escritor chileno entraría en esa nueva forma interpretativa del testimonio y se separaría de la idea que sobre éste nos ofreció Miguel Barnet a finales de la década de los sesenta, que el testimonio debía contribuir a estrechar los discursos de la identidad y reforzar la memoria colectiva con la presencia omnipresente del nosotros.

Jorge Edwards, desde esa posición testimonialista *avant la lettre*, intentó reflejar un hecho concreto: una visión real, objetiva y demostrable de Cuba que contrastaba con la mitologización que del país se había hecho a partir de la revolución. El suyo fue un intento de “novelar” sus denuncias contra el sistema, y de éste contra su persona, a través de un discurso que mantiene en tensión al lector desde el mismo momento en el que el novelista llega a La Habana y en el aeropuerto no hay nadie esperándole. Previamente, en su escala en México, el escritor y político guatemalteco, Mario Monteforte Toledo, le había advertido que él era persona no grata en Cuba: “Cuando conocí tu nombramiento, pensé que era muy poco oportuno. Los escritores son, hoy día, un foco de crítica al régimen. Nadie menos indicado que un escritor para ser el primer representante diplomático de Chile en La Habana”⁷. Y efectivamente, desde el momento en el que pisó tierra cubana empezaron las maquinaciones del poder contra la persona de Edwards: las preguntas sospechosas, las evasivas de los funcionarios para no concederle un espacio de trabajo, los continuos desplantes de la cúpula castrista y de sus ayudantes, etc.; a lo que Bryce Echenique apuntara:

Me lo creo todo y, es más, me lo imagino muy bien y no puedo estar en desacuerdo con él. Y me imagino también que si uno no simpatiza con Fidel, por ser quien se es y por ser quien es, el resultado puede ser un desastre. Y me imagino perfectamente bien, también, el martirologio burocrático que puede sufrir un diplomático que intenta abrir una embajada en La Habana y que, sólo por sus orígenes familiares, puede ser objeto de más de una impertinencia. Lo he sufrido en carne propia y no sólo en Cuba (425).

El argumento se irá articulando en descripciones más íntimas que contribuirán a que las referencias al mundo exterior se conviertan en amenazantes; pero asimismo esa particularización del discurso contribuirá a una mayor profundización de una realidad que sirve de argumento y de reflexión al autor. Su voz, desde la observación y la minuciosidad, se convierte en reconstructora de los hechos; y quizá lo más importante, ésta se erige indirectamente como portavoz de las voces acalladas por el régimen: las de sus amigos disidentes Heberto

⁷ Jorge Edwards, *Persona non grata*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 31. A partir de ahora sólo citaré el número de página en esta edición. Es conveniente recordar que el texto ha tenido diferentes ediciones: la primera en 1973, fue revisada en 1982, una nueva revisión en 1990, otra en el 2000 y la última en 2006.

Padilla, Pablo Armando Fernández, César López, etc. Las situaciones patéticas se multiplican, sírvanos de ejemplo las continuas llamadas telefónicas de Belkis Cuzá Malé, esposa de Heberto Padilla, a Jorge Edwards:

Belkis llamaba periódicamente a fin de comprobar que a Heberto no le pasaba nada y que el manuscrito de su novela estaba a salvo. Ya no dejaban el manuscrito en el departamento, sino que se turnaban para llevarlo todo el día. Mientras Heberto asistía aquella noche a la tertulia en mi hotel, era Belkis la que aseguraba la custodia (296).

Este tipo de hechos, narrados desde la sobriedad y la desnudez, se irán repitiendo a medida que progresa el texto, y los argumentos serán más insistentes y repetitivos; el autor irá poco a poco prescindiendo de todo anecdotismo, avanzando en lo exiguo, y la literalidad y el afán de veracidad se plasmarán en marchamos como “todo el mundo lo sabe” o “los presentes lo sabíamos”. El anonimato, por las represiones que pudieran tener aquellos que transmiten información, cobra cada vez más simbolismo en la obra y el autor optará, en las revisiones que hasta estos momentos ha hecho de *Persona non grata*, por omitir algunos nombres que son sustituidos por las mayúsculas X. o Y. Aunque las denuncias son precisas y explícitas, este testimonio -si nos remitimos a palabras del escritor- no persiguió un objetivo político, ni siquiera avivar odios estériles, sino constatar lo presenciado en la isla:

Persona non grata son las memorias de tres meses vividos en La Habana, pero no es un ensayo sobre Cuba, no es un tratado político, es un libro narrativo en el que se describen atmósferas, tonos en los que se conversa, etc., y todo es real; es una manera de contar una historia a la manera del memorialista pero utilizando el lenguaje de la ficción⁸.

Sin embargo, el resultado fue una lujosa venganza, una traición casi edípica, marcada por la obsesión de que aquello que se estaba viviendo en Cuba no debía repetirse, y menos aún en su país, Chile, que comenzaba en aquellos años por los caminos del socialismo con el gobierno de Salvador Allende. Y bien sabía el autor que la isla del caimán seguía siendo un referente para América Latina, y particularmente para su país:

Entonces llegar a Cuba para un chileno significaba ver una de las alternativas posibles de la experiencia que se estaba haciendo en Chile, y era en cierto modo como mirar el futuro chileno. Una de las primeras reacciones, naturalmente, fue pensar que yo no quería, por ningún motivo, que el futuro de Chile fuera ése (...). Yo quería hacer una especie

⁸ Carlos Alfieri, “Jorge Edwards, la ficción de la memoria”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 571, enero de 1998, p. 126.

de advertencia a mis compatriotas sobre lo que podía pasar de seguir ese modelo de socialismo en Chile⁹.

A partir de hipótesis lógicas y fundamentadas en hechos, el autor reconstruye una historia atando los cabos que conformarán finalmente el texto. Por ello será frecuente encontrarnos fragmentos en los que intenta explicar lo que le aconteció y que sólo ahora aflora con la escritura: "Ahora pienso en lo que ocultaba esa sonrisa: mi invitación en calidad de escritor, es decir, de intelectual burgués; mi defensa en el concurso de cuentos del libro de José Norberto Fuentes, atacado después de su publicación por la revista del ejército, *Verde olivo*; mi amistad con los escritores disidentes" (30). Otras veces el autor recurrirá a justificaciones sobre la escritura de este libro: "Además de ser un testimonio y un relato, este libro es una investigación retrospectiva, un esfuerzo de memoria que no dista demasiado de los métodos del psicoanálisis, que posee algunas virtudes curativas, y en que la escritura misma depara no pocas revelaciones al propio autor" (50); cita ésta que remarca lo que con certeza lo dicho por Eva Valcárcel sobre la escritura de Jorge Edwards: "La experiencia precede al método en la creación literaria de Edwards, la memoria y el olvido actúan como fuerzas inseparables que forman estructuras que, en ocasiones, cuentan experiencias en forma literaria, inventándolas al mismo tiempo"¹⁰. Desde un punto de vista formal, serán recurrentes las llamadas de atención al lector: "Como comprenderá el avisado lector" (156); o bien la introducción de cuñas que suponen cambios de estilo en el discurso narrativo: "Ahora no creo, por determinadas razones que resulta prematuro explicar en las primeras páginas de este relato, que esta ignorancia de mi llegada fuera real y fortuita. Pero mejor no adelantarse..." (35).

El escritor chileno no cesa de contrarrestar las acusaciones de falsedad, las tergiversaciones, e insiste en señalar con el dedo acusador al poder político y cultural de la Cuba de los setenta e incidir en lo kafkiano de los hechos. El lenguaje poco a poco se va alimentando de impresiones paranoicas como en el diario fechado en La Habana, 12 de enero de 1971: "Alguien dice que los intelectuales son "demasiado nerviosos", que padecen de algo así como un delirio de persecución. Mientras ellos formulan predicciones sombrías, nadie sueña con hacerles nada" (123-4); o de obsesiones, como la del posible hurto de su manuscrito: "Escondía mi cuaderno en un estante para la ropa, detrás de una maleta vacía y, cuando lo encontraba al día siguiente en el mismo lugar me

⁹ Blas Matamoro (ed.), *Semana de autor. Jorge Edwards*, Madrid, Cultura hispánica/ AECL, 1998, p. 57.

¹⁰ En Jorge Edwards, *Los convidados de piedra* (ed. de Eva Valcárcel), Madrid, Cátedra, 2001, p. 40.

quedaba muy tranquilo" (132)¹¹. El texto va desestimando cualquier alegorización y las sospechas lo invaden todo, a pesar de que la vida, en apariencia, discurre en el ámbito de la normalidad con fiestas en las embajadas, la presencia en los actos de los más altos cargos, la ejemplaridad en la investigación: "Dentro de las granjas universitarias todo parecía funcionar bien, pero fuera de ellas todo caía en la erosión, el desaliento, el absentismo. ¿Y cómo convertir la isla entera en un proyecto universitario, en una empresa juvenil?" (279). El efecto siniestro de esa doble realidad que percibe Jorge Edwards será otra de las encrucijadas de esta obra, la amenaza explícita pero a su vez invisible que acaba con la salida del Secretario de Negocios chileno.

Persona non grata es pues un rescate dramático de una realidad vivida que se evoca en el texto desde la memoria y que reflexiona sobre la realidad desde la ficción. Y para conseguir estos objetivos, Jorge Edwards no duda en sacrificar hábilmente ciertas estrategias narrativas en pro de una literatura menos espectacular, pero más profunda, que en ocasiones se nutre de cierta ironía distanciadora.

De otro calado es la obra *Permiso para vivir. Antimemorias* que supone hasta cierto punto una subversión de este subgénero, aunque estén presentes las marcas formales del llamado pacto autobiográfico. Como indica el autor en las primeras páginas:

¿Por qué "antimemorias" como Malraux? Pues precisamente por haber leído demasiado sobre memorias, autobiografías y diarios íntimos, antes de ponerle un subtítulo a esta sarta de capítulos totalmente desabrochados en su orden cronológico y realmente escritos "por orden de azar" y "a mi manera" (...) Malraux *dixit* que las memorias ya han muerto del todo, puesto que las confesiones del memorialista más audaz o las del chismoso más amarillo son pueriles si se las compara con los monstruos que exhibe la exploración psicoanalítica. Y eso no sólo da al traste con las memorias, sino también con los diarios íntimos y las autobiografías. Las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa, además (16-17).

A través de confesiones relatadas con humor, Alfredo Bryce Echenique busca relativizar el dramatismo y trascenderlo por vía de la paradoja. El resultado de esta peculiar autobiografía es un libro despiadado pero a la vez lleno

¹¹ El cuaderno al que hace referencia es el manuscrito de *Persona non grata*, y a él se refiere Raúl Rivero en el artículo "Jorge Edwards, lanzas quebradas", publicado en *El Nuevo Herald* el 14/10/2006: "Esa aventura, anotada día a día, en un cuaderno escolar que compró en México, es la que narra en el libro, incluidas sesiones de esgrima verbal con Fidel Castro, Raúl Roa y Manuel Piñero, entre otros personajes de la dictadura", en www.lanuevacuba.com/archivo/raul-rivero-76.htm

de ironías y ternura -como son sus novelas y cuentos-, que busca ofrecernos una imagen personal de su vida sentimental e intelectual contada con desorden, como lo es la memoria desacralizadora. El autorretrato pasará a tener un lugar predominante en estas páginas con el fin de desvelar su propia personalidad y subrayar que la suya no se ajusta a lo modélico sino más bien a lo antitético.

En lo concerniente a Cuba -recordemos que se incluye en la segunda de las dos partes que componen la obra-, en el ánimo del peruano no está revelar las causas de la situación de crisis que él vivió en la isla en los años ochenta, sino que voluntariamente -como por otra parte es normal en su estilo- tiende a la digresión y a recodar hechos que de forma indirecta tienen que ver con lo que está relatando; consecuentemente el texto se convierte en un rompecabezas, en un “desorden vital que también trato de incorporar a lo que escribo”¹².

A diferencia de Jorge Edwards, en estas páginas Alfredo Bryce pretende comunicar desde la afectividad sus avatares personales y también, a diferencia de *Persona non grata*, hace saber sin decir, oculta lo necesario a sabiendas de que el lector va a percibir su mensaje: la contradicción en la que se mueven los resortes de la revolución. En “Cuba a mi manera” no se denuncia -como sí lo hace explícitamente Jorge Edwards-, sino que se cuentan las cosas “de forma improvisada” con el objetivo de relatar su experiencia desde lo cotidiano, lo afectivo. Una experiencia sentimental en la que Bryce no analiza sino que ironiza con el apoyo de un lenguaje muy próximo a la oralidad¹³ y, desde ese registro, configura un texto que va generando múltiples historias a partir de un núcleo argumental. El autor va generando subhistorias, textos a partir de sus propios textos, sin olvidar nunca el tono cordial, acogedor y a veces malicioso, de la charla privada y sin dejar de ser el escritor entrañable que crea una fluida relación de simpatía o antipatía entre los personajes, el autor y el lector.

Otro detalle relevante y que lo diferencia de *Persona non grata* es que cuando Alfredo Bryce sacó a la luz *Permiso para vivir* la relación entre el intelectual y

¹² Alfredo Bryce Echenique, “Confesiones”, incluidas como apéndice en *Un mundo para Julius* (ed. de Julio Ortega), Madrid, Cátedra, 1993, p. 633.

¹³ Como ejemplo de lo que estamos anunciando, sacamos a colación el siguiente fragmento: “Pensé que en ese vestíbulo enorme faltaban botones para cargarle a uno el equipaje, pero luego me dije: “imbécil, la esclavitud se terminó con la revolución”, y llegué al colmo del sobrepasamiento con 77 kilos de equipaje y aprendimos a quererte, comandante Che Guevara, con fondo musical” (352). El autor, en no pocas ocasiones, ha insistido en la importancia de la oralidad en su discurso: “Me ha obsesionado siempre la oralidad como una cosa absolutamente peruana (...) Esto para mí fue una obsesión y quise llevar a mi literatura esa oralidad, esa capacidad de arreglar la realidad, de burlarse de ella, finalmente, de recuperarla, de ser el observador que se observa a sí mismo observando, y añadirle un toque de humor a todo esto”, Alfredo Bryce Echenique, *ibid.*, pp. 630-632.

la política no era un tema candente, y lo único que perdió, a diferencia de Jorge Edwards a quien “se le hizo propaganda de reaccionario, vendido al enemigo imperialista y mal escritor”¹⁴, fue algo fundamental para él, perder a los amigos que tanto amó:

Y el resultado era más que evidente: Jorge terminaría escribiendo *Persona non grata* y, aunque terminadas y publicadas estas “antimemorias”, yo terminé siendo un ingrátísimo hijo de Satanás, en Cuba, sé que siempre quedarán un Conrado, un Tomás Gutiérrez Alea, una Mirta Ibarra, una negra Clara o un Carlitos (hoy preso), un Horacio, un Raulico o un Orlandico que me recordarán como yo los recuerdo a ellos (424).

En definitiva, la posición que adopta Alfredo Bryce Echenique ante la sociedad cubana es la de conformar una especie de radiografía que no es novedosa en la trayectoria del autor porque, guardando las distancias necesarias, esa misma forma de actuación le había servido en libros anteriores para acercarse a la sociedad limeña.

No quisiera finalizar estas páginas sin hacer mención a uno de los personajes vertebradores de ambas novelas: el Comandante en Jefe Fidel Castro. Su importancia -como señalábamos al comienzo de estas páginas- es tal que parece que el desarrollo de ambos textos viene determinado por las apariciones previstas o imprevistas del líder cubano. Su espíritu, en presencia o en ausencia, recorrer cada uno de los acontecimientos; pero también, lógicamente, la visión que sobre él tienen ambos escritores es diferente. Jorge Edwards lo describe como un líder maniqueo que ya desde un primer momento, la primera noche en la que el chileno llegó a la isla, se presentó y le anunció ciertas reservas respecto a su persona, e incluso sus diferencias; discrepancias y distancias que irán aumentando y serán cada vez más evidentes, como por ejemplo el saludo que le hizo en la recepción del buque Esmeralda¹⁵. El punto más álgido de esa antipa-

¹⁴ Mario Parejón, “Creando un ambiente: Jorge Edwards”, *Cuenta y razón del pensamiento actual*, Madrid, octubre-diciembre, 1996.

¹⁵ En una entrevista realizada por Juan Cruz y publicada por el periódico *El País* el 15/10/2006, Jorge Edwards analiza lo ocurrido en la recepción del buque Esmeralda y se expresa en los siguientes términos: “¿Cómo fue evolucionando su relación con Castro durante esos tres meses?”, a lo que Edwards responde: “Comenzó con esa reunión que tuve con él después de un discurso suyo. Fue una relación simpática, divertida; al terminar le dijo a alguien que tenía al lado, del servicio de protocolo: ‘Consíguele la mejor casa’. Pero las cosas se fueron complicando, con él o sin él. Porque yo hablaba con gente de todos los lados. Y cuando llega a La Habana el buque *Esmeralda*, de nuestra Armada, ya la relación era bastante molesta”. A continuación, y ante la pregunta “¿Qué pasó en el barco?”, dirá: “Me llamaron para decir que Fidel quería ir a la recepción que daba el capitán a las autoridades cubanas, y que para ello tenían que inspeccionar el barco. El capitán se negó; el barco es territorio chileno, él es la máxima autoridad, que ins-

tía se mostrará en la acalorada discusión que mantienen ambos la noche que precedió a la obligada partida de Jorge Edwards y en la que el escritor –quizá aprovechándose de que ahora es él quien domina- nos ofrece una imagen ética de sí mismo:

- Primer Ministro: yo no creo haberme dejado rodear por un grupo de contrarrevolucionarios, como dice usted. Antes que un diplomático soy un escritor, y aquí me he reunido con los escritores cubanos que conocía, que eran mis amigos desde antes, desde que vine invitado por Casa de las Américas en enero de 1968, y en algunos casos desde mucho antes (313).

En cambio, en las *Antimemorias*, Fidel Castro -a quien Alfredo Bryce conoció por mediación de Gabriel García Márquez- es presentado como un hombre inseguro con el que se permite bromas, le canta desafinadas peteneras o se ríe a escondidas de sus flacas piernas. El líder cubano por su parte se mostrará siempre condescendiente con el escritor: aprobará su relación con Trini -"la compañera de Casa de las Américas"-, contará con él para reuniones con políticos e intelectuales, lo visitará al hospital para interesarse por su estado de salud -ya sin piedras en la vesícula-, y señalará su admiración por la novela *La vida exagerada de Martín Romaña* de la que dice haber aprendido párrafos de memoria. En cambio, en el último viaje que Alfredo Bryce realizará a la isla ("La última visita que hice y haré a *Castro's Cuba*"), el líder cubano lo saludará "con distraído afecto" y el peruano le responderá -poco tiempo después- con duros artículos en la prensa internacional criticando su negligente actitud con el pueblo cubano.

SOBRE EL ESPERADO FINAL

Tras relatarnos sus respectivas peripecias en la Cuba gobernada por Fidel Castro, ambos autores cerrarán sus textos de forma diversa tal como puede intuirse en lo colegido en las páginas precedentes. Jorge Edwards, con dolor y decepción, dirá:

peccionen el muelle si quieren, el muelle es cubano... Puede ir Fidel con su gente, pero no pueden ir armados. Y Fidel acude con 10 tipos que llevan unos pistolones impresionantes. Y entran. Cuando pasan por el guardarropa, un marinero le pide a Fidel la gorra. "Su gorra, comandante", y Fidel le entrega la gorra, y el chico le da un número. Fidel nos mira, sonriente: "Me tocó el 83", y nos muestra el número. La situación era muy tensa. Luego, Fidel fue al camarote del capitán, y éste impidió la entrada de la escolta de los pistolones".

En www.elpais.com/articulo/reportajes/Fui/ingenuo/Cuba/elpporint/20061015elpdmgprep_6/Tes

En verdad, y aunque los excesos de un lado no justifiquen nada para nadie, comprendo mejor los dilemas terribles de la Revolución ahora, pese a muchas cosas que todavía quisiera que cambiaran en ella, que en el día en que pisé Rancho Boyeros como encargado de negocios de Chile y descubrí, al comienzo con alivio, puesto que favorecía mis tendencias a la misantropía, pero de inmediato con decepción, que en la losa del aeropuerto, bajo el sol ardiente del trópico, no me esperaba nadie (416).

Por su parte, Alfredo Bryce Echenique, después de sacar a colación el es-tribillo de una canción de Harry Belafonte, apuntará: “Y desde entonces, también, cuando escucho a Sinatra cantar *A mi manera*, pienso en la isla lejana en que tanto viví” (495).

CARMEN ALEMANY BAY

Universidad de Alicante

LA GRADACIÓN EN ESPAÑOL: EL LÉXICO DE LA GRADACIÓN

A) CAMPOS LÉXICOS GRADATIVOS

A nadie escapa la complejidad de la elaboración de cualquier campo léxico. Los trabajos existentes en nuestro entorno sobre esta materia testimonian la dificultad de integrar con rigor, explicitud y exhaustividad los variados ámbitos que componen el presente del léxico referido a un determinado ámbito: relaciones paradigmáticas, historia, usos, contextos, cotextos, etc.

Sabedores -como lo somos- de esta complejidad, no hemos intentado elaborar el campo léxico de la gradación. Lo que sí hemos intentado -y es lo que aquí presentamos- ha sido justificar los posibles componentes de los diferentes campos léxicos gradativos.

Ello se concreta en lo siguiente:

1. Población léxica inicial de los campos léxicos de la gradación.
2. Rasgos sémicos constitutivos de todo campo léxico gradativo.
3. Elección de lexemas y asignación de rasgos.
4. Los tres campos léxicos gradativos fundamentales.
5. Análisis de los tres campos gradativos.

Partimos de la realidad *gradación*. Recojamos aquí lo fundamental. La gradación comprende el conjunto de elementos que se suceden entre dos términos extremos situados en una escala, colocados por encima y por debajo de un determinado punto, según un determinado carácter; el resultado de la aplicación de esa pauta escalar es una clasificación.

Uno de los "núcleos semánticos irreductibles"¹ que están relacionados con la gradación es el que se puede cifrar en la siguiente expresión: "situación de predominio o de paridad con otro elemento"; y aun dentro de este núcleo se pueden independizar otras subespecies. En nuestro caso he especificado tres subespecies: "predominio agradable de intensidad", "predominio desagradable de intensidad", "igualdad de intensidad sin tener en cuenta la agradabilidad". Alrededor de ese núcleo y esos subnúcleos existe un gran número de lexemas.

Hay que llamar la atención, también aquí, sobre la distinción entre la explicación lingüística y la explicación conceptual (logicista...). En primer lugar, no hay que identificar la situación alta o baja dentro de la escala con la dirección

¹ Trujillo, R. (1976), 121.

eufórica o disfórica, respectivamente: *abominable* no es, lingüísticamente "menos" o "poco" en la escala eufórica, sino "más" o "mucho" en la escala disfórica. Conceptualmente lo malo se opone a lo bueno, y "abominable" se encuentra en un punto menos cerca de lo bueno que de lo malo; pero la escala que aquí nos interesa es de base lingüística, lo cual no impide que *abominable* entre en otra escala -de naturaleza lingüística-, en la que se oponga a otro adjetivo. En segundo lugar, los rasgos sémicos de relatividad o de especificación estructural, por ejemplo, son categorizaciones lingüísticas, no interpretaciones designativas; en *preponderante*, por ejemplo, no nos interesa si "lo preponderante" está de hecho por encima de todos, o no de todos, sino que lo que indagamos es si incluye entre sus semas uno que exprese /con relación a todos/, o uno que sea /con relación a no todos/; igualmente, si calificamos algo o a alguien de *preeminente*, no tratamos de afirmar que "sea" preeminente habitualmente o lo sea esporádicamente, sino que buscamos si su categorización lingüística abarca algún sema que le "atribuya" esa realidad de un modo o de otro.

Con carácter de orientación y de selección abiertas listamos casi seiscientos lexemas pertenecientes a las categorías adjetivo, sustantivo y verbo. No incluyo formas adverbiales porque a efectos léxicos los adverbios o contienen los mismos rasgos sémicos que los adjetivos -*lamentablemente* vs. *lamentable...*-, o son ellos mismos graduadores -*más, muy...*-, o gozan de una gradación especializada -*cerca, lejos...*-.

Los presento por orden alfabético y sin proponer criterios de agrupación, para comodidad del lector y por no ser éste el momento de entrar en la discusión de la pertenencia categorial de las formas ni de sus definiciones lexémicas; más adelante me referiré a los criterios de selección. Entre todos esos vocablos he elegido los setenta y cinco que se aportan como ejemplos prototípicos; se podían haber elegido otros; ahí quedan los demás, no obstante, para que se puedan realizar estudios más pormenorizados. Lo que más importa, en definitiva, es el conjunto de criterios de análisis; los ejemplos, una vez más, sirven para "confirmar", no para "crear" teoría.

Los más de quinientos lexemas que constituían la población inicial debían sufrir un proceso de selección. Era impensable acometer el análisis de un tan alto número de unidades. El listado de los lexemas seleccionados tiene valor ejemplarizante, no catalogador; por ello sería vano buscar qué términos faltan o qué términos sobran. Primeramente había que optar por una categoría, con el fin de guardar la coherencia morfosemántica; **opté por el adjetivo**, que es la categoría gradativa por excelencia. Dentro de los adjetivos, que formaban también un grupo muy numeroso -en torno a los doscientos-, había que elegir los que representasen mejor la realidad lingüística buscada. Así, por eliminaciones

sucesivas, y para intensificar su papel de "ejemplares", decidí elegir veinticinco adjetivos para cada una de las escalas eufórica, disfórica y neutra, o sea, alrededor del 30% del total de adjetivos preseleccionados, que sirvieran más genuinamente como modelos empíricos de gradación.

En los casos en que los lexemas tienen más de un semema, se eligen los lexemas por el semema más relacionado con la gradación. Por ejemplo, al lexema *condenar* corresponde, junto a los sememas /reprobar/, /decretar el juez contra un litigante/, etc., el semema /inutilizar un vano en una construcción/; no todos estos sememas serían aceptables como gradativos, aunque todos ellos pertenecen al lexema *condenar*.

La definición de un adjetivo seleccionado lleva consigo la adscripción de los rasgos definitorios de un determinado adjetivo elegido, a las formas no adjetivales relacionadas formalmente con el término elegido. Son los casos, entre otros muchos, de *prioritario* (*prioridad*) *dominador* (*dominar*, *dominio*), *triunfante* (*triunfar*, *triunfo*), *peor* (*empeorar*, *empeoramiento*), *atrasado*, *retrasado* (*atrasarse*, *retrasarse*, *atraso*, *retraso*), *fracasado* (*fracasar*, *fracaso*), *parangonable* (*parangonar*, *parangón*), *equilibrado* (*equilibrar*, *equilibrio*), etc. Esta relación de gradación, al menos en lo que se refiere a la escala eufórica y disfórica, no se observa en los casos en que el adjetivo tiene la forma de participio: *derrotar*, *postergar*... son de la escala eufórica, mientras que *derrotado*, *postergado*... son de la escala disfórica; a la inversa, *vencer* es eufórico, y *vencido* es disfórico. Me limito a exponer únicamente las formas relacionadas morfológicamente, porque, de lo contrario, hubiera resultado imposible formar un conjunto coherentemente cerrado; si a *vencer* hubiéramos unido *batir*, *ganar*, *machacar*, etc., y hubiéramos procedido igual con todas las demás formas, ni se hubiera podido definir rigurosamente ningún adjetivo, ni se hubiera podido acotar un grupo homogéneo. (A continuación relaciono los integrantes de la población léxica gradativa.)

| | | |
|---------------|---------------|----------------|
| abarroto | acompasado | admiración |
| abarrotarse | acompasar | adversidad |
| abominable | acopio | afin |
| abundancia | acorde | afinidad |
| abundante | acumulación | aglomeración |
| abundar | acumulamiento | agotado |
| abuso | achicar | aminorarse |
| abyecto | adelantado | amontonamiento |
| acabarse | adelantar | amplio |
| acaparamiento | adelantarse | analogía |
| acervo | adelanto | análogo |
| aciago | admirable | anularse |

| | | |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| aparear | colmar | deplorable |
| apelotonamiento | colmo | depravado |
| apiñamiento | colosal | depreciación |
| apocar | comparable | depreciado |
| arrinconado | comparación | depreciarse |
| arrinconamiento | comparar | derrochar |
| arrumbamiento | compensable | derroche |
| asemejar | compensación | derrota |
| asemejarse | compensado | derrotado |
| asimilación | compensar | derrotar |
| asimilado | completo | desaparecer |
| asimilar | concordancia | desastre |
| asombroso | concordante | desastroso |
| atestado | concordar | desbordamiento |
| atiborrado | concorde | desbordante |
| atiborrarse | condenar | descollante |
| atrasado | considerable | descollar |
| atrasarse | consonancia | descomponerse |
| atraso | consonante | desdeñable |
| ausencia | conspicuo | desdeñado |
| aventajado | consumirse | desechable |
| aventajar | contrabalancear | desecho |
| balance | contrapesar | desestima |
| balancear | contrarrestar | desestimable |
| batir | coordinación | desestimación |
| bien | coordinado | deslumbrante |
| borrarse | coordinar | despilfarro |
| brillante | copiosidad | despreciable |
| cabal | copioso | despreciado |
| calamidad | correspondencia | desprecio |
| calamitoso | corresponder | desprovisto |
| calidad | correspondiente | despuntar |
| cancelar | corromperse | destacado |
| caos | cuantioso | destacarse |
| capitulación | culminación | destrozo |
| carencia | culminante | desvaloración |
| carente | culminar | desvalorado |
| cataclismo | decrecer | desvalorar |
| catástrofe | defecto | desvalorización |
| caudal | defectuoso | desvalorizado |
| cercenar | deficiencia | desvalorizar |
| cero | deficiente | desvanecerse |
| cimero | déficit | desventaja |
| claudicación | degenerarse | desventajoso |
| coincidencia | degradarse | deteriorarse |
| coincidente | deleznable | detestable |
| coincidir | demasia | diabólico |
| colmado | demasiado | disiparse |

| | | |
|-------------------|-----------------|-----------------|
| disminuido | escaso | genial |
| disminuir | escatimar | hecatombe |
| distinción | esclavitud | hegemonía |
| distinguido | escueto | hegemónico |
| distinguirse | esfumarse | henchido |
| doblegarse | espléndido | henchir |
| dominador | esplendor | homogeneidad |
| dominante | estandarización | homogeneizar |
| dominar | estandarizado | homogéneo |
| dominio | estandarizar | homologación |
| eclipsar | estropearse | homologado |
| ecuación | estupendo | homologar |
| egregio | exagerar | homólogo |
| eliminarse | excedente | horrible |
| eminencia | exceder | humillación |
| eminente | excelencia | humillado |
| emparejado | excelente | humillarse |
| emparejamiento | excelsitud | ideal |
| emparejar | excelso | idéntico |
| empatado | excepcional | identidad |
| empatar | excesivo | igual |
| empate | exceso | igualación |
| empeoramiento | exhausto | igualado |
| empeorar | exigüidad | igualamiento |
| empequeñecerse | exiguo | igualar |
| empequeñecimiento | eximio | igualdad |
| encumbrado | exorbitante | igualitario |
| encumbramiento | exquisitez | ilimitado |
| encumbrar | extinguirse | ilustre |
| encumbrarse | extralimitarse | imperfección |
| enrasado | extraordinario | imperfecto |
| enrasar | exuberancia | importancia |
| enrase | fabuloso | importante |
| entrega | falta | impresentable |
| entregarse | falto | inacabable |
| envilecerse | fantástico | inagotable |
| equilibrado | fascinante | inapreciable |
| equilibrar | fenomenal | incalculable |
| equilibrio | formidable | incalificable |
| equiparable | fracasado | incompleto |
| equiparación | fracasar | inconmensurable |
| equiparado | fracaso | incontable |
| equiparar | fulero | indigno |
| equivalencia | funesto | inestimable |
| equivalente | fútil | inexistencia |
| equivaler | ganar | inextinguible |
| escasear | gastarse | infame |
| escasez | gemelo | inferior |

| | | |
|-----------------|-----------------|----------------|
| inferioridad | módico | postergarse |
| ínfimo | montón | precedencia |
| infinidad | mucho | precedente |
| infinito | necesidad | preceder |
| inicuo | nefasto | predominante |
| inmejorable | nivelación | predominar |
| innoble | nivelado | predominio |
| innumerabilidad | nivelar | preeminencia |
| innumerable | nobleza | preeminente |
| insigne | notable | preferencia |
| insignificante | numeroso | preferente |
| insuficiencia | nutrido | preferible |
| insuficiente | óptimo | prelación |
| insuperable | opulencia | preponderancia |
| insustancial | par | preponderante |
| intercambiable | paralelismo | preponderar |
| interés | paralelo | preterición |
| interminable | parangón | preterido |
| invalidación | parangonable | prevalencia |
| irrisorio | parangonar | prevalecer |
| lamentable | parecerse | prevaleciente |
| limitado | parecido (adj.) | prevalencia |
| limitar | parecido (sus.) | prevalente |
| liquidarse | pareja | prevaler |
| llenar | parejo | primacía |
| lleno | paridad | primacía |
| magnífico | paritario | primero |
| mal | parvedad | principal |
| malearse | parvo | prioridad |
| maligno | pasarse | prioritario |
| malo | penuria | privación |
| malograr | peor | privilegiado |
| malvado | perder | privilegio |
| maravilla | pérdida | prodigio |
| maravilloso | perfeccionarse | prodigioso |
| máximo | perfecto | progresar |
| mejor | perverso | proliferar |
| mejora | pervertirse | puntero |
| mejorar | pésimo | raquíptico |
| menguar | plegarse | rasar |
| menospreciable | pleno | rastrero |
| menospreciado | plétora | raudal |
| menospreciarse | poco | rebajado |
| menosprecio | poquedad | rebajamiento |
| mermar | portento | rebajar |
| mínimo | portentoso | rebajarse |
| minorar | postergación | rebasado |
| minúsculo | postergado | rebasamiento |

| | | |
|--------------|-----------------|-----------------|
| rebasar | saturado | superabundancia |
| rebosante | saturar | superabundante |
| rebosar | selecto | superabundar |
| rechazado | semejante | superación |
| reducido | semejanza | superar |
| reducirse | semejar | superávit |
| relegado | servidumbre | supereminencia |
| relegamiento | simetría | supereminente |
| relegarse | simétrico | superior |
| relevante | similar | superioridad |
| relleno | similitud | superlativo |
| rendición | sinfín | supremacía |
| rendirse | siniestro | supremo |
| replegarse | sin número | suprimir |
| repleto | soberbio | tacha |
| reprensible | sobra | tragedia |
| reprobable | sobrado | triunfador |
| reprochable | sobrante | triunfante |
| repudiable | sobrar | triunfar |
| repugnancia | sobreexceder | triunfo |
| repugnante | sobrepasar | trivial |
| repulsivo | sobrepujar | uniformar |
| resaltar | sobresaliente | uniforme |
| restringido | sobresalir | uniformidad |
| restringir | someterse | vacío |
| retardarse | sometido | valía |
| retrasado | sometimiento | valioso |
| retrasarse | subdesarrollado | valor |
| retraso | subdesarrollo | vencer |
| retroceder | subestimación | ventaja |
| retroceso | sublime | viciarse |
| rezagado | sublimidad | victoria |
| rezagarse | subordinación | victorioso |
| riqueza | subordinado | vil |
| ruin | subordinarse | vituperable |
| saciado | sucumbir | |
| saciar | suficiente | |
| saciedad | sumisión | |
| sambenito | sumo | |
| satánico | | |

B) RASGOS SÉMICOS DE TODO CAMPO LÉXICO GRADATIVO

Los rasgos que hacen que un lexema dado forme parte de un campo léxico gradativo son los siguientes: relatividad, contraste, especificación y argumento. Hay otros dos rasgos que no son constitutivos, sino adicionales y variables: atribución y ámbito. Los cuatro primeros contienen propiedades excluyentes: un lexema tiene una u otra propiedad de cada uno de esos cuatro rasgos, pero no dos de alguno de ellos. Los dos últimos poseen propiedades compartibles: pueden afectar a los distintos lexemas.

1. Rasgos constitutivos

1º) **Relatividad.** La relatividad es una nota esencial de la gradación. La gradación requiere una escala, y en toda escala hay un conjunto de puntos vacíos que, en cualquier caso, son referentes mutuos. El rasgo *relatividad* ofrece tres propiedades: total, parcial e implícita; y ello tanto en la escala eufórica, como en la disfórica o en la neutra. La relatividad total consiste en la asignación de una cualidad en el grado más alto posible sin restricción extensional (salvo la que pudiera aportar el contexto): *mínimo, sumo, coincidente, prioritario...*; corresponde a la idea de "lo más de". La relatividad parcial atribuye la cualidad en un grado más relevante a uno respecto de otro u otros, pero no respecto a todos: *predominante, derrotado, compensable...*; corresponde a la idea de "más que". La relatividad implícita declara la posesión relevante de un atributo, prescindiendo de la posesión que tengan otros: *impresentable, bueno...*; corresponde a la idea de "mucho". Tal vez se pueda afirmar que la relatividad, o es explícita, o no es relatividad.

2º) **Contraste.** En toda gradación existe un elemento que podemos llamar legítimamente *tertium comparationis*. De algo se dice que es más, menos, igual, poco, mucho..., porque se "mide con" otra cosa. Los lexemas gradativos incluyen un sema que puede denominarse /en contraste con otro elemento/. Tal contraste puede ser objetivo o subjetivo. La diferencia entre uno y otro tipo de contraste radica en la existencia o la inexistencia de un punto de verificabilidad que se sitúe fuera o dentro del hablante. Ese punto actúa de referencia, y podrá ser o bien ajeno a los términos contrastados, o bien uno de tales términos; en este caso, tal término ejercerá de patrón. Cuando hay un elemento, **categorizado como previo**, respecto del cual se dice que otro es "mejor", "peor" o "igual", se dice que existe un contraste objetivo: *descollante, rebajado, equivalente...* Cuando no existe ese elemento, ajeno al hablante, respecto del cual pueda decirse que otro es mejor, "peor" o "igual", se dice que existe un contraste subjetivo: *preferible, vituperable, uniforme...*

3º) **Especificación.** La especificación del lexema gradativo incluye también una asignación -sea estable, sea provisional-, de su contenido al ente del que se predica. La calificación gradativa puede asignarse como estructural o como episódica. En el primer caso, se categoriza una relación como intrínseca, como habitual; en el segundo caso, la relación se categoriza como extrínseca, como pasajera. En el primer caso la cualidad le es propia; en el segundo le viene añadida. Cuando se trata de lexemas adjetivos, el uso de los verbos *ser* y *estar* puede distinguir ambos tipos. El empleo "preferente" del verbo *ser* indica una especificación estructural: *es simétrico, es hegemónica, es desestimable...* El empleo "preferente" del verbo *estar* indica una especificación episódica: *está nivelado, está destacada, está relegado...*

4º) **Argumento.** El contraste graduado no se hace en el vacío, sino sobre una base referencial. Tal base, que llamaremos argumento, puede ser genérico o específico. El lexema de argumento genérico es aplicable a cualquier tipo de designación: *privilegiado, victorioso, peor, idéntico...* Por el contrario, el lexema de argumento específico lleva consigo una designación especializada; a modo de inventario no exhaustivo diremos que los argumentos específicos son de orden sensitivo, como el tiempo (*adelantado*), el espacio (*encumbrado*), etc.; o de orden moral, como el poder (*subordinado*), el prestigio (*humillado*), la cualidad (*distiguído*), etc. Cada lexema gradativo -o, al menos, cada semema- tiene o argumento genérico o argumento específico. Puede suceder también que goce de más de un argumento específico (*atrasado* puede afectar tanto al tiempo como al espacio), o que afecte a un argumento específico en sentido real y en sentido figurado (*rebajado, sobresaliente*).

2. Rasgos adicionales

Hasta aquí he expuesto los rasgos constitutivos, los propios de los lexemas que se hayan de considerar miembros de algún campo léxico gradativo. Pero decía más arriba que hay otros dos rasgos que son variables, contextuales... Son la atribución y el ámbito de aplicación; por atribución entiendo la relación entre el lexema en cuestión y el referente personal / no personal; por ámbito de aplicación entiendo el tipo de realidad afectada por el lexema: física / no física. De casi todos los lexemas seleccionados puede afirmarse que se atribuyen a persona y a no persona, y que afectan a la realidad física y a la no física. Por ejemplo: *coincidente, equivalente, coordinado, semejante, emparejado, supremo, predominante, victorioso, análogo, despreciable, sometido*, etc., pueden emplearse en contextos en los que sea pertinente tanto un referente personal como uno no personal, y tanto un ámbito físico como un ámbito no físico. En cualquier caso, los lexemas en cuestión pueden disfrutar simultáneamente de las dos opciones que presenta

cada uno de estos dos rasgos. Así, tan pertinente es decir *Los ríos Júcar y Segura son semejantes*, como decir *Dori y Maribel son semejantes*, o decir *El olor del plástico es despreciable*, como decir *El jefe de mi primo es despreciable*, etc.

No incluyo estos dos rasgos entre los constitutivos de la gradación por esta variabilidad contextual y por su enorme generalidad, que hace que sean comunes a la totalidad del léxico. Tampoco los rasgos 3º y 4º son específicamente gradativos, pero se distinguen de los rasgos de atribución (5º) y de ámbito (6º), en que: a) aquéllos dos rasgos son mucho menos generales que éstos, y b) aquéllos tienen más relación que éstos con los dos rasgos propiamente gradativos. La característica de la relatividad (1º) contrastada (2º) se halla muy bien complementada con la índole de la especificación (3º) y con la clase de argumento (4º). En cambio, la complementación que ofrecen el ámbito y la atribución a la relatividad contrastada es mucho menos estrecha, pues la ofrecen igual a otras decenas de campos léxicos.

3. Posiciones marcadas

De las dos o tres propiedades que tienen los rasgos excluyentes, una de ellas ocupa una posición marcada: relatividad explícita, sea total, sea parcial (en el rasgo relatividad), objetivo (en el rasgo contraste), estructural (en el rasgo especificación) y específico (en el rasgo argumento). Un lexema tiene que ser "positivamente" de relatividad total o parcial, de contraste objetivo, de especificación estructural o de argumento específico; si no es positivamente tal, es, negativamente, lo contrario: de relatividad implícita, de contraste subjetivo, de especificación episódica o de argumento genérico. (En las tres páginas siguientes quedan sintetizadas las propuestas de los lexemas elegidos y de la asignación de los correspondientes rasgos sémicos.)

C) LOS TRES CAMPOS LÉXICOS GRADATIVOS FUNDAMENTALES

1. Rasgos sémicos: escala eufórica

| LEXEMAS | RELATIVIDAD | | | CONTRASTE | | ESPECIFICACIÓN | | ARGUMENTO | |
|-------------------------|-------------|----------|-------------|-----------|------------|----------------|------------|-----------|------------|
| | To-tal | Par-cial | Implí-ci-ta | Obje-tivo | Subje-tivo | Estruc-tural | Episó-dica | Gené-rico | Específico |
| máximo | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| óptimo | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| principal | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| prioritario (prioridad) | + | - | - | + | - | + | - | + | - |

| | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| privilegiado (privilegio) | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| sumo | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| supremo | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| mejor (mejorar, mejora) | - | + | - | + | - | + | - | + | - |
| superior (superioridad) | - | + | - | + | - | + | - | + | - |
| aventajado (aventajar, ventaja) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| culminante (culminar, culminación) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| descollante (descollar...) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| distinguido (distinguirse, distinción) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| dominador (dominar, dominio) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| hegemónico (hegemonía) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| predominante (predominar...) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| preeminente (preeminencia) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| preponderante (preponderar...) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| sobresaliente (sobresalir) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| triunfante (triunfar, triunfo...) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| victorioso (vencer, victoria) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| destacado (destacarse) | - | + | - | + | - | - | + | + | - |
| adelantado (adelantarse, adelanto) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| encumbrado (encumbrar...) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| preferible (preferente...) | - | + | - | - | + | + | - | + | - |

2. Rasgos sémicos: escala disfórica

| LEXEMAS | RELATIVIDAD | | | CONTRASTE | | ESPECIFICACIÓN | | ARGUMENTO | |
|--|-------------|--------------|----------------|---------------|----------------|------------------|----------------|---------------|------------|
| | To- tal | Par- cial | Implíci- ta | Obje- tivo | Subje- tivo | Estructu- ral | Episó- dica | Gené- rico | Específico |
| ínfimo | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| mínimo | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| pésimo | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| inferior (inferiori- dad) | - | + | - | + | - | + | - | + | - |
| peor (mpeorar, empeoramiento) | - | + | - | + | - | + | - | + | - |
| desventajoso (desventaja) | - | + | - | + | - | + | - | - | + |
| atrasado (retrasa- do, atraso...) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| derrotado (derro- ta) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| humillado (humi- llarse) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| postergado (pos- tergarse...) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| rebajado (rebajar- se, rebajamiento) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| relegado (relega- miento) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| sometido (some- terse, sometimien- to) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| subordinado (subordinarse...) | - | + | - | + | - | - | + | - | + |
| fracasado (fraca- sar, fracaso) | - | - | + | + | - | - | + | + | - |
| desdeñable | - | - | + | - | + | + | - | + | - |
| desestimable | - | - | + | - | + | + | - | + | - |
| abominable | - | - | + | - | + | + | - | - | + |
| condenable | - | - | + | - | + | + | - | - | + |
| despreciable | - | - | + | - | + | + | - | - | + |
| detestable | - | - | + | - | + | + | - | - | + |
| impresentable | - | - | + | - | + | + | - | - | + |
| lamentable | - | - | + | - | + | + | - | - | + |
| vituperable | - | - | + | - | + | + | - | - | + |
| desvalorizado (desvalorado...) | - | - | + | - | + | - | + | + | - |

3. Rasgos sémicos: escala neutra

| LEXEMAS | RELATIVIDAD | | | CONTRASTE | | ESPECIFICACIÓN | | ARGUMENTO | |
|---------------------------------------|-------------|---------|-----------|-----------|-----------|----------------|-----------|-----------|------------|
| | Total | Parcial | Implícita | Objetivo | Subjetivo | Estructural | Episódica | Genérico | Específico |
| coincidente (coincidir, coincidencia) | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| comparable (comparar, comparación) | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| equivalente (equivaler, equivalencia) | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| paragonable (parangonar, parangón) | + | - | - | + | - | + | - | + | - |
| asimilado (asimilar, asimilación) | + | - | - | + | - | - | + | + | - |
| equiparado (equiparar, equiparación) | + | - | - | + | - | - | + | + | - |
| gemelo | + | - | - | - | + | + | - | + | - |
| idéntico (identidad) | + | - | - | - | + | + | - | + | - |
| igual (igualar, igualdad) | + | - | - | - | + | + | - | + | - |
| intercambiable (intercambiar...) | + | - | - | - | + | + | - | + | - |
| paralelo (paralelismo) | + | - | - | - | + | + | - | + | - |
| parejo | + | - | - | - | + | + | - | + | - |
| simétrico (simetría) | + | - | - | - | + | + | - | + | - |
| uniforme (uniformar) | + | - | - | - | + | + | - | + | - |
| coordinado (coordinar, coordinación) | + | - | - | - | + | - | + | + | - |
| empatado (empatar, empate) | + | - | - | - | + | - | + | + | - |
| equilibrado (equilibrar, equilibrio) | + | - | - | - | + | - | + | + | - |
| nivelado (nivelar, nivelación) | + | - | - | - | + | - | + | + | - |
| emparejado (emparejar, pareja) | + | - | - | - | + | - | + | + | - |
| compensable (compensar...) | - | + | - | + | - | + | - | + | - |
| consonante (consonancia) | - | + | - | + | - | + | - | + | - |
| afín (afinidad) | - | + | - | - | + | + | - | + | - |
| análogo (analogía) | - | + | - | - | + | + | - | + | - |

| | | | | | | | | | |
|-----------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| parecido (parecerse) | - | + | - | - | + | + | - | + | - |
| semejante (asemejarse, semejanza) | - | + | - | - | + | + | - | + | - |

D) CONCLUSIONES

Las combinaciones posibles de los rasgos expuestos en los cuadros precedentes son veinticuatro:

- 1ª Relat. Total + Contrás. Objetivo + Carac. Estructural + Argum. genérico
- 2ª Relat. Total + Contrás. Objetivo + Carac. Estructural + Argum. específico
- 3ª Relat. Total + Contrás. Objetivo + Carac. Episódica + Argum. genérico
- 4ª Relat. Total + Contrás. Objetivo + Carac. Episódica + Argum. específico
- 5ª Relat. Total + Contrás. Subjetivo + Carac. Estructural + Argum. genérico
- 6ª Relat. Total + Contrás. Subjetivo + Carac. Estructural + Argum. específico
- 7ª Relat. Total + Contrás. Subjetivo + Carac. Episódica + Argum. genérico
- 8ª Relat. Total + Contrás. Subjetivo + Carac. Episódica + Argum. específico
- 9ª Relat. Parcial + Contrás. Objetivo + Carac. Estructural + Argum. genérico
- 10ª Relat. Parcial + Contrás. Objetivo + Carac. Estructural + Argum. específico
- 11ª Relat. Parcial + Contrás. Objetivo + Carac. Episódica + Argum. genérico
- 12ª Relat. Parcial + Contrás. Objetivo + Carac. Episódica + Argum. específico
- 13ª Relat. Parcial + Contrás. Subjetivo + Carac. Estructural + Argum. genérico
- 14ª Relat. Parcial + Contrás. Subjetivo + Carac. Estructural + Argum. específico
- 15ª Relat. Parcial + Contrás. Subjetivo + Carac. Episódica + Argum. genérico
- 16ª Relat. Parcial + Contrás. Subjetivo + Carac. Episódica + Argum. específico
- 17ª Relat. Implícita + Contrás. Objetivo + Carac. Estructural + Argum. genérico
- 18ª Relat. Implícita + Contrás. Objetivo + Carac. Estructural + Argum. específico
- 19ª Relat. Implícita + Contrás. Objetivo + Carac. Episódica + Argum. genérico
- 20ª Relat. Implícita + Contrás. Objetivo + Carac. Episódica + Argum. específico
- 21ª Relat. Implícita + Contrás. Subjetivo + Carac. Estructural + Argum. genérico
- 22ª Relat. Implícita + Contrás. Subjetivo + Carac. Estructural + Argum. específico
- 23ª Relat. Implícita + Contrás. Subjetivo + Carac. Episódica + Argum. genérico
- 24ª Relat. Implícita + Contrás. Subjetivo + Carac. Episódica + Argum. específico

Una simple ojeada a los cuadros anteriores pone de manifiesto un predominio cuantitativo de la relatividad parcial, del contraste objetivo, de la especificación estructural y del argumento genérico, sobre sus respectivos pares. Sólo de trece de estas veinticuatro combinaciones se encuentran ejemplos entre los lexemas seleccionados. No hay ejemplares de las combinaciones 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 14ª, 15ª, 16ª, 17ª, 18ª, 20ª, 24ª.

Las combinaciones mejor distribuidas son la 1ª y la 9ª. Por su cantidad destacan las combinaciones 1ª, 10ª y 12ª. La combinación que combina los rasgos **contraste objetivo + especificación estructural + argumento genérico** copa veinte casos de los 75 adjetivos posibles (un 26% del total).

Se puede proponer la existencia de tres tipos de lexemas (adjetivos) gradativos, atendiendo a la índole más o menos fuertemente gradativa.

1º) **PLENAMENTE GRADATIVOS**. Son los que poseen los rasgos **relatividad total + contraste objetivo + especificación estructural + argumento genérico** (combinación 1ª): *máximo, óptimo, principal, prioritario, privilegiado, sumo, supremo, ínfimo, mínimo, pésimo, coincidente, comparable, equivalente y parangonable*. Considero que poseen más poder gradual los lexemas **cuya relatividad sea más alta, cuyo contraste sea más claro, cuya especificación sea más estable y cuyo argumento pueda aplicarse a más entes**. La suma de estos cuatro rasgos produce unos lexemas gradativos sómicamente más genuinos.

2º) **NOTABLEMENTE GRADATIVOS**. Son los que poseen el rasgo de **relatividad parcial** y los que, aunque tengan el rasgo de la relatividad total, carecen de alguno de los rasgos **contraste objetivo, especificación estructural o argumento genérico**. Ejemplos: *mejor, distinguido, dominador, triunfante, peor, inferior, relegado, sometido, intercambiable, simétrico, compensable, afin...* La capacidad de gradación queda limitada por la relatividad parcial, así como por la borrosidad del contraste, o por la provisionalidad de la especificación, o por la menor amplitud extensional del argumento.

3º) **DÉBILMENTE GRADATIVOS**. Son los que poseen el rasgo de **relatividad implícita**; afecta sólo a las escalas eufórica y disfórica. Ejemplos: *desdeñable, condenable, vituperable, desvalorizado...* El hecho de carecer de relación explícita con otros lexemas que poseen la misma cualidad hace que se sitúe en el nivel más bajo de la potencialidad gradativa.

Los archilexemas y archisememas de los tres campos son estos:

- Escala eufórica: /en relación con otro elemento/
/calificación continua/
/más/
/realidad grata/
- Escala disfórica: /en relación con otro elemento/
/calificación continua/
/más/
/realidad no grata/
- Escala neutra: /en relación con otro elemento/

/calificación continua/
 /igual/
 /cualquier tipo de realidad/

E) REFERENCIAS

- AKAMATSU, Tsutomu (1977): "Opposition privative, graduelle, equipollente, et opposition phonologique", *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, Universidad de Oviedo, 1-14.
- ARCE CASTILLO, Ángela (1999): "Intensificadores en español coloquial", *Anuario de Estudios Filológicos*, 22, 37-48.
- BALLY, Charles (1933): "Les notions grammaticales d'absolu et de relatif", *Psychologie du langage*, número 1-4 du *Journal de Psychologie*, 341-354.
- BOLINGER, Dwight (1972): *Degree Words*, The Hague-Paris, Mouton.
- BOSQUE, Ignacio (1978): "Perspectivas de una lingüística no discreta", en ABAD, F., y otros: *Metodología y gramática generativa*, Madrid, SGEL, 81-111.
- BOSQUE, Ignacio (1985): "Usos figurados de los adjetivos que denotan dimensiones físicas", *Philologica hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, II, 63-80.
- BOSQUE, Ignacio (1993): "Sobre las diferencias entre los adjetivos relacionales y los calificativos", *Revista Argentina de Lingüística* (Mendoza), 9, 9-48.
- BOSQUE, Ignacio (1994): "On degree quantification and modal structures", *R24th Linguistic Symposium on Romance Languages* (Los Angeles), 87-106.
- DÍAZ TEJERA, Alberto (1985): "El factor semántico en la configuración categorial. La gradación del adjetivo como ejemplificación", *Revista Española de Lingüística*, 15, 2, 277-290.
- GNUTZMANN, Claus (1975): "Some Aspects of Grading", *English Studies*, 56, 421-433.
- KING, Larry D. (1992): *The Semantic Structure of Spanish: meaning and grammatical form*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- LAMÍQUIZ, Vidal (1991): *La cuantificación lingüística y los cuantificadores*, Madrid, UNED.
- LEHRER, Adrienne (1974): *Semantics fields and lexical structure*, Amsterdam-London, North-Holland.
- MALHEIROS-POULET, M. Eugênia (1988): "La relativité de la valeur sémantique des expressions d'intensité", *Hommage à Bernard Pottier*, Paris, Klincksieck, II, 527-537.
- MARTIN GARCÍA, Josefa (1998): "Los prefijos intensivos del español: caracterización morfo-semántica", *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 12, 103-116.
- POTTIER, Bernard (1969): "La continuidad como criterio distintivo de categorías lingüísticas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nn. 238-240, 293-295.
- REBOLLO TORÍO, Miguel Ángel (1983): "Cuestiones sobre el grado en español", *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, 191-195.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, Bonifacio (1992): "Los cuantificadores en español", *Gramma-Temas*, 1, 231-255.
- ROMERO CAMBRÓN, M^a Ángeles (1998): "Sobre una construcción doblemente comparativa: la gradativa de alteridad", *Anuario de Letras*, 36, 205-233.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Cristina (1999): "Los cuantificadores: clases de cuantificadores y estructuras cuantificativas", en BOSQUE, Ignacio, y Violeta DEMONTE (dirs.) (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1, 1025-1128.
- SAPIR, Edward (1944): "Grading, a study in Semantics", *Philosophy of Science*, 2, 93-116.
- STANKIEWICZ, Edward (1986): "Phonological Grading of Emotive forms", *Quaderni di Semantica*, 7, 1, 32-45.
- STATI, Sorin (1973): "Les traits sémantiques de l'adjectif", *Cahiers de Lexicologie*, XXIII, 2, 51-61.
- STATI, Sorin (1979): *La sémantique des adjectifs*, Paris, Jean-Favard.
- TAMBA-MECZ, Irene (1980): "Sur quelques propriétés de l'adjectif de relation", *Travaux de linguistique et de littérature*, XVIII, 1, 119-132.
- TRUJILLO, Ramón (1976): *Elementos de semántica lingüística*, Madrid, Cátedra.
- URMSON, James Opie (1961): "On grading", en FLEW, Antony (ed.): *Logic and language*, Oxford, Basil Blackwell, 159-186.
- VALIN, Roch (1952): *Esquisse d'une théorie des degrés de comparaison*, Québec, Les Presses Universitaires Laval, (Faculté des Lettres de l'Université de Laval: Cahiers de linguistique structurale, n° 2).
- VALIN, Roch (1983): "Réflexions sur la norme", en BEDARD, Édith, et Jacques MAURIS: (1983): *La norme linguistique*, Québec, Conseil de la langue française, 789-795.
- VAN OVERBEKE, Maurice (1975): "Antonymie et gradation", *La Linguistique*, 11, 1, 135-154.
- ZIERER, Ernesto (1974): *The qualifying Adjective in Spanish*, The Hague-Paris, Mouton.

RAMÓN ALMELA PÉREZ
Universidad de Murcia

LAS VIDAS EJEMPLARES DE ELENA PONIATOWSKA. MIXTURA DE MEMORIA, NOVELA, CRÓNICA Y ENSAYO A LA MANERA DE JORGE EDWARDS.

El ejercicio de la materia de la memoria, la necesidad de testimoniar un tiempo del que somos testigos y protagonistas, la recreación de atmósferas propias de la novela, la biografía rigurosamente verídica y la crítica literaria hondamente subjetiva definen un espacio genérico ambiguo y sugerente situado en los márgenes del memorialismo, del testimonio, de la novela, de la biografía y de la crítica: el género híbrido de la memoria que practican Jorge Edwards¹ y Elena Poniatowska² para recordar y recrear a Pablo Neruda y Octavio Paz respectivamente en los títulos *Adiós Poeta...* y *Octavio Paz. Las palabras del árbol*³.

Considerados unánimemente como ensayos biográfico-críticos, ambos textos se sitúan en la frontera que separa la práctica discursiva referencial del aliento narrativo y propio de la novela. El ensayo es análisis e intuición, participa del lenguaje expositivo y del metafísico, responde al conocimiento objetivo y a la percepción íntima. Biográfico o crítico, el ensayo es un género mestizo vinculado con el periodismo, el testimonio, la memoria colectiva y la autobiografía. Un género híbrido cuya carga subjetiva no se aproxima la práctica discursiva de la novela... una práctica discursiva narrativa que, sin embargo, comparten ambos títulos.

Para Jorge Edwards transgredir las fronteras de los géneros y practicar el memorialismo como fuente de creación es una constante en su obra cuyas mani-

¹ Nacido en Chile en 1931, Jorge Edwards, Premio Cervantes 1999, ha combinado la vida diplomática con la literaria, siendo autor de cuatro libros de cuentos, uno de ensayos y cinco novelas. Tras abandonar las labores representativas de su país tras el golpe de estado militar de Pinochet se dedicó por entero a la literatura y en 1978 volvió a Chile para realizar labores de oposición a la dictadura.

² La trayectoria personal y literaria de Elena Poniatowska constituye uno de los casos más originales y fecundos de la literatura hispanoamericana contemporánea. Nacida en París fruto de una amalgama de nacionalidades –mexicana, rusa, francesa, polaca– se inició en 1953 en el periodismo mexicano convirtiéndose en un referente originalísimo por su forma de abordar las entrevistas, la crónica y posteriormente, la crónica y la historia oral sin abandonar, de ningún modo, el quehacer narrativo. De entre sus múltiples galardones destacamos el Premio Alfaguara de Literatura 2001 con *La piel del cielo* y el Premio Rómulo Gallegos 2007 por *El tren pasa primero* del 2006.

³ EDWARDS, Jorge, *Adiós Poeta...* Tusquets Editores, 1990, Barcelona. PONIATOWSKA, Elena, *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, Editorial Plaza y Janés, 1998, México. Las citas de este trabajo están extraídas de la edición española publicada por Lumen en este mismo año 1998.

festaciones más notables son *Persona non grata*⁴, testimonio de los años en los que Edwards trabajó como diplomático chileno en la Cuba Castrista a comienzos de los años setenta, y el mencionado *Adiós Poeta...*, relato de la amistad de veinte años que el autor mantuvo con el Poeta, Pablo Neruda. Autobiografía, crónica de una época marcada por el idilio de los intelectuales con el poder de la izquierda, *Persona non grata* fue un ejercicio de libertad y coherencia cuyo proceso doloroso de escritura, su publicación con la que Pablo Neruda no estuvo de acuerdo y la posterior recepción por el medio intelectual que le valieron al autor el ser considerado de nuevo “persona non grata”, aparecen descritos en las páginas de *Adiós Poeta...* Concebido Como un libro de memorias muy personal en el que el personaje principal es Pablo Neruda⁵ en palabras de Edwards, el texto imbrica de forma magistral la memoria personal del autor, la biografía del poeta chileno y la memoria de una época, utilizando el discurso novelesco para relatar la realidad con la inmediatez y la verosimilitud de la crónica periodística con el propósito de rescatar la memoria sosegada desde una primera persona testimonial y autobiográfica de un tiempo intenso y apresurado:

Creo que todo parte no de intentar escribir un ensayo sobre Cuba o sobre Neruda, sino simplemente de decir “Yo conocí a Neruda en tal o cual circunstancia, yo estuve en Cuba en tal otra”. Son recreaciones de atmósferas, de personajes, de diálogos. O sea, hay que ocupar el método de la novela, pero para contar algo que ocurrió en la realidad.⁶

Protagonista de este discurso limítrofe, Pablo Neruda se convierte en el eje estructural del texto donde se recrea la atmósfera de reverencia que rodeaba al Poeta con mayúsculas, así como su entorno político, social e intelectual donde se asiste al relevo generacional –se producen las primeras obras de la llamada “Generación de los Cincuenta”- del que participa un jovencísimo Edwards, quien inicia su andadura diplomática e intelectual marcada por la presencia emblemática de Neruda. La trayectoria vital de ambos guarda muchos puntos en común con la relación personal e intelectual de Octavio Paz y Elena Poniatowska. Relaciones ambas sólo rotas por la muerte de las dos grandes figuras totémicas, a quienes los dos autores, Edwards y Poniatowska conocieron en su juventud, dejándose influir por la fuerte personalidad de ambos poetas y participando de su vida social sin pertenecer a la cohorte de aduladores que les ro-

⁴ EDWARDS, Jorge, *Persona non grata*, Tusquets Editores, 1992, Barcelona.

⁵ Nota del autor en la contraportada de *Adiós Poeta...*, III Premio Comillas de Memorias en 1990.

⁶ *Escritores de América*, Varios Autores, Editorial Los Andes, 1993, Chile, pag. 122. Se trata de un volumen formado por 31 entrevistas a escritores publicadas en la “Revista de Libros” del periódico Mercurio de Chile.

deaban. Capaces de enfrentarse a sus figuras emblemáticas por motivos políticos, Edwards y Poniatowska se acercan a sus protagonistas liberados del aura de reverencia que rodea a ambos escritores:

Yo querida humanizarlo, porque Neruda se había convertido en una estatua. Había todo un culto externo a él y una retórica agobiadora, que todavía lo ahuyenta a uno de su poesía⁷.

Elena Poniatowska conoció a Octavio Paz en 1953 a través de Carlos Fuentes, y su devoción y amistad por el autor se mantuvieron siempre, a pesar de la actitud “irreverente” de la autora y del silencio con el que Paz la castigó en la década de los ochenta por su dedicación a la biografía de Tina Modotti⁸ y sus posicionamientos políticos, como acepta la propia autora:

El sentía que yo era muy irreverente. Sí estaba muy acostumbrado a la absoluta reverencia, pero el libro le gustó, le gustó el tono, le gustó la frescura, le gustó la ingenuidad de los primeros años, y finalmente, no es un libro que tu digas “crítico”, es un libro de cariño y amor a Octavio Paz.⁹

Octavio Paz. Las palabras del árbol apareció en las librerías mexicanas poco antes de la muerte del Premio Nobel y se convirtió en un homenaje sincero y lúcido. Frente a la personalidad pública y determinante de Octavio Paz, Elena Poniatowska comparte la posición discursiva de Jorge Edwards: la admiración y el amor no ocultan la discrepancia, el desencuentro que se da entre el biografiado y el objeto de su retrato no apologético:

En esa época se produjo un incidente pequeño, un episodio ínfimo, pero revelador, que Neruda y yo sepultamos de inmediato, en un discreto silencio, y que yo, quizás debería omitir, si el propósito de este libro consistiera en hacer una apología en lugar de un retrato verdadero. Sin embargo, sólo una memoria real, sin concesiones, y un retrato de verdad, con todas las luces y las sombras que eso exige, tienen algún sentido a estas alturas, y pueden contribuir, a lo mejor, a una comprensión más cabal de la vida literaria y política de nuestro siglo, ese “siglo permanente” de que habló Neruda, ese siglo que

⁷ *Escritores de América*, opus cit. Pag. 123.

⁸ Tina Modotti, fotógrafa de origen italiano afincada en México que participó en la Guerra Civil Española como miembro del Partido Comunista. Alumna, modelo y asistente del fotógrafo Edward Weston fue una destacada partícipe de la vida cultural y política de los años veinte mexicanos. Poniatowska le dedicó una exhaustiva biografía novelada publicada por ERA en México en 1992 bajo el título de *Tinísima*.

⁹ Entrevista de Elena Poniatowska con la autora de este trabajo en su casa de Chimalistac, México, en 1999.

nunca terminaba de hundirse en el pozo de la historia con toda su cohorte de errores y de horrores.¹⁰

Las discrepancias políticas que marcaron los desencuentros entre Edwards y Neruda, así como los de Poniatowska y Paz también se dejaron sentir entre ambas figuras totémicas. En una conversación telefónica con Edwards, Octavio Paz afirmaba sobre Pablo Neruda que “Su error fue la política”, error que, en opinión de Edwards la poesía del chileno revelaba sobradamente. Dicha conversación se produjo en 1990, durante la el proceso de escritura de *Adiós Poeta...* y suscitó un debate varias horas después en un restaurante de Madrid en el que un interlocutor de Edwards unió a ambos autores y reflejó en su libro:

-sobre Octavio Paz- “Ha sido el mejor poeta de su generación, pero su error es la política... Uno se matriculó equivocadamente con la izquierda; el otro, con la derecha. Eso los perjudicó en más de algún sentido, pero les dio, por otro lado, una tribuna mundial: tribunas contrapuestas, de entiende, pero que ayudaron enormemente a la difusión de sus obras respectivas...” Yo guardé silencio, pensativo... Sentí que los dos grandes poetas, separados en la vida, se reconciliaban por encima de nuestros devaneos y nuestros comistrajos más bien deleznales.¹¹

El ejercicio de la memoria que no evita los claroscuros del retrato en el caso de Edwards, se reitera en el de Poniatowska, también enfrentada por motivos políticos con el objeto de su admiración como narra en *Octavio Paz. Las palabras del árbol*:

Al regreso, al pasar por las dos iglesias sentadas la una frente a la otra en su viaje al cielo, te señalé en el atrio, todas vestidas de negro, a Doña Rosario Ibarra de Piedra y a las madres de los desaparecidos en huelga de hambre. Quería obligaros a Marie-Jo y a ti (porque soy muy compulsiva) a que bajáramos para saludar a Doña Rosario y a las madres nortenas que son especialmente aguerridas. Ustedes se negaron. Tenían una cena. Con una sonrisa me dijiste que refrenara mis ímpetus socialistas.¹²

El texto de Poniatowska está dirigido a una segunda persona gramatical, el propio Octavio Paz, mecanismo que acentúa el protagonista de la autora e incide en su tono cercano y coloquial. Edwards, sin embargo, desde la primera persona convierte a Neruda en el personaje principal del relato de una época convulsa del que fue testigo y actante. Para él, el objetivo de *Adiós Poeta...* no reside solamente en recrear con fidelidad la figura titánica de Neruda, sino que

¹⁰ *Adiós Poeta...*, opus cit. Pag. 276.

¹¹ Opus cit. Pag. 78.

¹² *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, opus cit. Pag. 144.

tiene el propósito de hacer más comprensible “la vida literaria y política de nuestro tiempo”, nuestro, el de Neruda y suyo, declaración que en cierto modo une a narrador y protagonista. Por el contrario, Poniatowska centra el texto en Octavio Paz dirigiéndose a él directamente en un diálogo emocionado que recorre en su totalidad su particular relación personal iniciada en casa de Carlos Fuentes, un encuentro que abre el texto: “Mil novecientos cincuenta y tres ¿Te acuerdas, Octavio? Carlos Fuentes dio una cena para ti en su casa de Tíber” y que finaliza en el año 1996, fecha en la que la escritora entrega el manuscrito a Octavio Paz antes de su publicación en 1998.

Buenos días; Octavio, buenas tardes, Octavio. En este 31 de marzo de 1996, el día en que cumples 82, te abrazo tan fuerte como te quiero, “esplendor vengativo”, “árbol bien plantado”, “alto surtidor que el viento arquea”, “plena aventura que sigue y sigue y llega siempre”, arboleda y árbol de latidos, sembrador que nos has entregado una carta de creencia y un lenguaje.¹³

A diferencia del tono uniforme que marca el tempo de la prosa de Edwards que unifica todos los elementos en un discurso mesurado de evocación memorialista, Elena Poniatowska articula su texto con los materiales más heterogéneos, materiales que conservan sus marcas textuales y su carácter fragmentario para crear un sorprendente mosaico discursivo alrededor del tronco firme y seguro del Poeta mexicano. Poniatowska evoca la década de los cincuenta en los que inició su propia carrera de periodista participando en el círculo personal de un Octavio Paz que guiaba sus lecturas y respondía a sus entrevistas para el suplemento “México en la Cultura”¹⁴ el decano y más importante de los suplementos culturales mexicanos, entrevistas que serán incluidas en el texto así como las cartas que Octavio Paz, diplomático como Neruda y Edwards en París, le escribía a la joven periodista. Los fragmentos de las numerosas entrevistas que a lo largo de toda su vida le hizo Elena Poniatowska a Octavio Paz surgen a medida que avanza la evocación de un tiempo compartido en el que nace la Generación del Medio Siglo formada por Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce y la propia Poniatowska entre otros y se desarrollan numerosas iniciativas culturales como la del movimiento Poesía en

¹³ Opus cit. Pags. 50 y 51.

¹⁴ Suplemento cultural del periódico *Novedades* iniciado y dirigido por el escritor, periodista y promotor cultural Fernando Benítez. Empezó a publicarse en 1954 a la manera de los grandes suplementos argentinos y que tuvo como periodista destacada a una Elena Poniatowska de veintidós años.

Voz Alta¹⁵, e instituciones como La Casa del Lago¹⁶. El relato de los primeros tiempos se interrumpe con la evocación biográfica del personaje Octavio Paz que nace en una familia de revolucionarios y participa, muy joven, junto a su primera esposa la también escritora Elena Garro, en el Congreso de Escritores Antifascistas que se inaugura en Valencia el 4 de Julio de 1937. Dedicado a la literatura y a la función diplomática, Octavio Paz parece alejarse de la vida personal de su amiga Poniatowska a partir de los sesenta, quien seguirá retratándole en numerosas entrevistas, coincidiendo con él en numerosos actos culturales y quien, posteriormente, sufrirá el distanciamiento consciente del poeta. El relato de ese tiempo de ausencia se narra a través de los artículos que publicará Poniatowska sobre Octavio Paz, sobre su obra y sus participaciones en la tribuna pública, diversas entradas de los diarios personales de la autora y un original estudio crítico de la obra poética del autor a través de la imagen altamente significativa del árbol que Poniatowska convierte en un símbolo de su poesía:

En tu *Obra Poética* de 1935 a 1988, de 313 poemas así, a vuelo de pájaro, la palabra árbol aparece 165 veces ¡te imaginas además de árbol, árboles, arboleda, también son una constante fresno, sauce, pino, chopo, eucalipto entre follajes, hojas, ramas, enredadera, jardines. Eres siempre un hombre al pie de un árbol.¹⁷

En la edición mexicana de *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, se ha elegido como portada una espléndida fotografía de Lola Álvarez Bravo el recurso fotográfico tiene una gran importancia en este libro¹⁸, así como en el de Jorge Edwards, lo que acentúa su documentalismo, su vocación de biografía canónica en la que un jovencísimo Octavio Paz con camisa y corbata parece sostener el tronco de un árbol de infinitas ramas desnudas que fragmentan la silueta de los edificios neoyorquinos que rodean Central Park. La imagen del árbol es una constante en la poesía de Paz, y Poniatowska concibe *Las palabras del árbol* con esa estructura textual: el tronco firme y sólido es Octavio Paz, quien sostiene un intrincado follaje. El de su vida, su obra, el del tiempo que le tocó vivir, el de la

¹⁵ “Poesía en Voz Alta” fue un proyecto cultural de enseñanza y difusión de la poesía como arte interdisciplinar donde trabajarían poetas y artistas gráficos auspiciados por la UNAM y su Coordinación de Difusión Cultural dirigida por Jaime García Terrés, subdirector también del suplemento *México en la Cultura*. Empezó a funcionar en 1956.

¹⁶ Dirigida en sus inicios por Juan José Arreola, “La Casa del Lago” en el parque de Chapultepec fue un espacio esencial donde se realizaron recitales, conferencias, teatro y exposiciones. Se inauguró en 1957.

¹⁷ Octavio Paz, *Las palabras de árbol*, opus cit. Pag. 150.

¹⁸ Se da el curioso caso de que Marie Jo Paz, la esposa del poeta pidió a los editores y a la escritora del libro sobre su marido que las fotos fueran “adecuadas” y se interesó por su elección según declaraciones personales de Poniatowska a la autora de este trabajo.

vida que aquellos que compartieron su extraordinario influjo y el de la experiencia personal de la propia relatora de este texto fragmentado de múltiples hojas.

Frente a *Adiós Poeta...* el testimonio de Poniatowska es un mosaico textual imbricado de tal forma que cada uno de sus componentes mantenga su carácter fragmentario y a la vez, ofrezcan una imagen global. Son el tronco de Paz y el discurso directo y cercano –a veces conminatorio, siempre cálido y expectante, al borde de la exclamación y de la lágrima– los que mantienen unido este intrincado cruce de ramas textuales: la entrada al diario personal, la nota periodística, la crónica, la fotografía... que forman el discurso mestizo de la memoria. Una memoria que, como en el caso de Edwards, retrata al poeta, evoca un tiempo marcado por las relaciones personales y la literatura, y se asoma al espejo de la autobiografía.

La relación personal, el afecto y el conocimiento literario y amoroso marcan el estilo personal que caracteriza al ensayo biográfico-crítico de Elena Poniatowska. Desarrollada en sus numerosas crónicas y reportajes sobre diferentes escritores a lo largo de su amplia carrera como periodista, su particular visión de la crítica literaria se convirtió en uno de los textos más originales de la autora, dedicado a Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, José Agustín y Parménides García Saldaña: *¡Ay vida no me mereces!*¹⁹ está marcado por la cercanía con los autores, su conocimiento profundo de su vida, de su obra y de sus pensamientos, y el uso de la anécdota personal desmitificadora e irreverente que no oculta la admiración, la voluntad analítica y la memoria de un tiempo compartido. Mestizos en su naturaleza textual, no son ensayos, no forman parte de la crítica, habitantes del espacio híbrido de la memoria son para Poniatowska “un acto de amor”.

Rulfo, Fuentes, Castellanos, José Agustín, Parménides y los de la Onda se dibujan en mi memoria; ofrezco las imágenes impresas. Dependo de ellos, he vivido sus circunstancias y las de sus personajes. Su sustancia me ha nutrido. Me han dado vida y fuerza. No es este un ajuste de cuentas ni es crítica, ni ensayo siquiera, pretende sólo ser un acto de amor hacia hombres y mujeres que me son entrañables.²⁰

El género fronterizo de la memoria, un espacio tan sugerente como libre, situado entre la crónica, el testimonio, la biografía y la novela, posee una carga subjetiva que nos hace partícipes. Partícipes de un tiempo compartido donde el afecto articula el discurso. Sin la tentación de la apología, del discurso grandilo-

¹⁹ PONIATOWSKA, Elena, *¡Ay vida, no me mereces!*, ediciones Joaquín Mortiz, 1985, México.

²⁰ *¡Ay vida, no me mereces!*, opus cit. Pag. 10.

cuenta que relata las vida ejemplares de los grandes hombres, Jorge Edwards y Elena Poniatowska practican “un acto de amor”, de memoria y de literatura nos acerca dos figuras indispensable para entender nuestro tiempo. Este siglo que definiera Neruda como “siglo permanente” de cuyos errores y horrores nos cobijamos en la sombra protectoras de las palabras del árbol que yerguen los poetas.

ROSARIO ALONSO
Universidad de Salamanca

PREHISTORIA DE GÉNERO. LA MUJER EN LA VIDA Y ARTE PREHISTÓRICO PROTOHISTÓRICO DE LA REGIÓN DE MURCIA

Pretendemos en este trabajo ofrecer algunos de los frutos novedosos que la investigación arqueológica nos ha aportado sobre el papel de la mujer en la sociedad de época prehistórica y protohistórica en nuestra región.

La diosa de La Raja. Durante las prospecciones llevadas a cabo en 2007 en el término municipal de Jumilla, se documentó una terracota femenina desnuda, en la terraza de la margen derecha de la rambla de la Raja, principal afluente, por la margen izquierda de la rambla del Moro que se localiza al Noreste de la Región de Murcia, y transcurre por los términos municipales de Abarán, Jumilla, y Cieza. Su cuenca, dispuesta de Noreste a Suroeste, queda delimitada al Norte por las alineaciones de la Sierra del Carche y Sierra de la Rajica de Enmedio, y al Sur por los murallones calizos de la Sierra de la Pila y su frondosa umbría. Las sierras, además de ser los relieves de mayor permanencia en el paisaje, presentan litofacies más resistentes, destacando la sucesión de crestas calizas eocénicas de la Rajica de Enmedio (Solana del Tesoro) y los escarpes calizos dolomíticos jurásicos y cretácicos de la Sierra de La Pila.

Transcurre esta rambla, en torno a los 360 m. por un valle que entra en contacto con el Noroeste alicantino. Es una depresión tectónica alargada, rellena de materiales margosos del Mioceno (Tortonense). En un primer tramo, atraviesa conglomerados del Plioceno con abundantes cantos de cuarcita, provenientes de afloramientos Béticos y su cauce discurre muy encajado, llegando incluso hasta el nivel de margas miocenas. Más hacia el Suroeste se desplaza hacia el Norte, hasta al pie de la Sierra de La Rajica de Enmedio, adquiriendo la margen izquierda una amplitud considerable. Allí, sobre meandros, en los parajes de La Solana del Tesoro, Lomas de Las Contindas y El boquerón, (Fig. 1) se localiza la serie de asentamientos estudiados (números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11).



Figura 1.- Margen derecha de la rambla de la Raja por el paraje de La Solana del Tesoro.

Entre los piedemontes y el fondo del valle, los glaciares de acumulación, procedentes de las citadas alineaciones montañosas, constituyen el modelado más representativo, destacando el que proviene de la Sierra de la Pila que enlaza con las terrazas fluviales de la rambla de la Raja.

La cuenca se incluye dentro de la región climática del Sureste peninsular, de acusada indigencia pluviométrica con totales anuales en torno a 300 mm. (Jumilla 292 mm. o La Raja 310 mm.) y fuerte sequía estival. Las precipitaciones, irregulares y concentradas, junto al predominio de facies impermeables, justifican un régimen hídrico torrencial y esporádico, con notables avenidas que rebasan los cauces habitualmente secos.

Por lo general los cauces secundarios son de fondo plano y están recubiertos de cantos aluviales, de manera que la alternancia de un sustrato impermeable (margas) y otro permeable (cantos rodados) propician pequeños freáticos, recubiertos de extensos y tupidos carrizales y tarayales que sirven de abrevaderos y descansaderos para el ganado. De hecho el valle de esta rambla coincide con la Cañada de la Rambla de La Raja, ruta trashumante que comunica las tierras del noroeste alicantino y Jumilla, a través de la Vereda Real, con las de Cieza, Calasparra y Moratalla. Sus límites vienen recogidos de forma precisa en el Proyecto de Clasificación de Vías Pecuarias del Municipio de Jumilla.

La diosa orante de La Raja es de terracota, de bulto redondo y presenta una actitud hierática de una joven de edad temprana en el inicio de la pubertad. Se conserva el tronco, el brazo derecho y las extremidades inferiores hasta la mitad de los muslos. La figura se halla someramente representada estando muy bien definidos sus rasgos físicos, la espalda y nalgas; sus incipientes senos están ligeramente asimétricos, se le destacó el vientre y se marcó el ombligo. Sus muslos permanecen unidos hasta donde se conservan y los brazos en flexo, unidos al tronco con los antebrazos en cruz ligeramente elevados, sus puños cerrados con los dedos hacia adelante indicados mediante unas incisiones horizontales. Esta figura es similar a las estudiadas por Pedro Lillo Carpio procedentes de esta misma zona, sitas en el museo de Jumilla (Lillo Carpio 1990: 213-223).

Para su fabricación se utilizó un molde bivalvo que se cubre el negativo con arcilla que se presiona hasta cubrirlo, se le realiza unos cortes a ambas superficies para que unan cubriéndolas posteriormente con arcilla más diluida. Se deja que la figura pierda humedad para que la arcilla se despreque fácilmente del molde y una vez retirada la pieza se retocan los laterales eliminando las rebabas antes de introducirlas en el horno. Al presentar los brazos en cruz sólo son necesarios dos moldes. Se observa la impronta vertical de un piñón de tamaño pequeño localizado en su omóplato derecho.

Esta técnica sigue vigente actualmente. García Bellido hizo referencia a ella al estudiar las figuritas de Tanagra (García Bellido 1952: 359-362). Lillo Carpio posteriormente también la constató denominándola como “técnica del chafabarro” (Lillo Carpio 1990: 213-215).

Hallazgos similares procedentes de distintos yacimientos de la comarca de Jumilla, en la villa romana de Los Cipreses, se hallaron cuatro, de una de ellas se conserva la mitad superior del cuerpo desde la cintura, sus brazos similares a los de La Raja, sus senos están más desarrollados indicando su mayor edad. De otra figura se conserva la parte superior del tronco desde el diafragma y restos pintura o engobe de color blanco. De la tercera queda tan sólo la parte inferior del cuerpo desde la cintura hasta la mitad de los muslos, estando pintada o posee un engobe de color blanco. La parte inferior del cuerpo con los miembros inferiores unidos y completos son los restos de una cuarta representación femenina hallados por Molina García.

Jerónimo Molina García y su hija María Molina hallaron en el Anexo de Los Cipreses (Molina y Molina 1991: 68-75) otra figura de terracota. En La Borracha otras dos figuras de terracota (Cuadro 1, nº 15 y la nº 12; cuadro 1, nº 15) (Molina y Molina 1991: 45-47). En El Salto de la Novia durante las prospecciones realizadas por el Museo Arqueológico Municipal en 2004 otras dos (Cuadro 1, nº 15).

Efectuamos las analíticas correspondientes a todas las terracotas siendo el resultado obtenido:

| Muestra | Calcita | Dolomita a | cuarzo | Yeso | clorita | Illita | hematites |
|---------|---------|------------|--------|----------|---------|--------|-----------|
| 10 | 18 | 16 | 11 | 7 | 12 | 33 | 2 |
| 14 | 24 | 4 | 15 | 8 | 9 | 37 | 2 |
| 11 | 34 | 2 | 13 | 7 | 7 | 35 | 1 |
| 13 | 29 | 3 | 14 | 4 | 10 | 37 | 1 |
| 13c | 26 | 3 | 10 | 6 | 16 | 37 | 2 |
| 13b | 19 | 3 | 14 | 8 | 17 | 37 | 3 |
| 14 | 24 | 4 | 15 | 9 | 9 | 37 | 2 |
| 15 | 23 | 2 | 14 | 6 | 12 | 41 | 2 |
| 9 | 22 | 3 | 17 | 5 | 11 | 40 | 2 |
| Diosa | 33 | 2 | 13 | 6 | 8 | 37 | 1 |
| | | Sepiolita | | Cerusita | Calcita | | Cuarzo |
| 9b | | 46 | | 24 | 25 | | 4 |

Por lo que podemos determinar que todas las depositadas en el Museo de Jumilla con la excepción de la número 10, han sido realizadas en el mismo alfar o al menos con la misma arcilla e incluso la hallada en la rambla La Raja y de-

nominada “diosa” en el cuadro. Algunas de ellas como la 13 están pintadas de blanco.

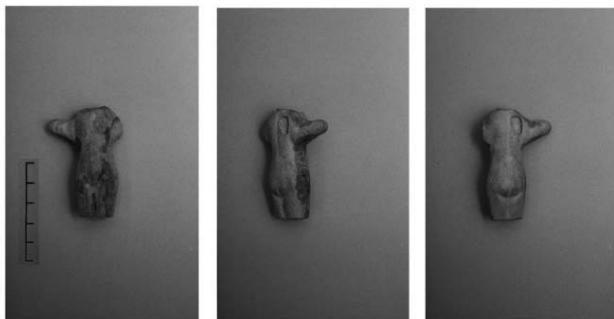


Figura 2. Diosa de la rambla de la Raja

Análisis cualitativo o mineralógico. Se ha realizado un estudio de la composición mineralógica utilizando la Difracción de Rayos X. Para ello se utilizó un espectrómetro Philips X’Pert con anticátodo de Cu, provisto de procesador PDP 11/23 con Winchester de 10 Mb y dos minifloppys de 400 Kb, terminal VT220B e impresora gráfica y software Philips X’Pert desarrollado por Philips Electronics N. V. 1996-1999 (versión 1.2d). Las condiciones instrumentales se han adaptado a los objetivos a alcanzar variando la sensibilidad del registro dependiendo de cada muestra.

| <i>Parámetros</i> | |
|--------------------------------------|------------|
| Radiación (nm) | 1.54 |
| Tensión (KV) | 45.0 |
| Corriente (Ma) | 40.0 |
| Rango Angular ($^{\circ} 2\theta$) | 3.02-69.98 |
| Cte. Tiempo (s) | 1 |

Cuadro 1. Condiciones instrumentales en el barrido por DRX.

Para el estudio de la mineralogía, la fracción molida en molino de bolas (< 50 micras), se deposita en un portamuestras de aluminio. La muestra se compacta con un pistón macizo para que quede homogénea y firme, siendo posteriormente introducida en el carro portamuestras del que dispone el Difractómetro.

La interpretación de los diagramas se realiza mediante el programa Philips X’Pert Graphics and Identify, perteneciente al software del equipo RX Philips PW3040, comparando los picos del diagrama con los del mineral de interés en la base de datos del programa. Ocasionalmente también se han usado los datos

recogidos en las fichas informatizadas del J. C. P. D. S (Joint Committee on Powder Diffraction Standard, 1999).

También se utiliza el software X Powder plus Ver 2004.04.30 pro (Martín Ramos, 2004).

| Muestra | Calcita | Dolomita | Cuarzo | Yeso | Clorita | Illita | Hematites |
|---------|---------|-----------|--------|----------|---------|--------|-----------|
| 10 | 18 | 16 | 11 | 7 | 12 | 33 | 2 |
| 14 | 24 | 4 | 15 | 8 | 9 | 37 | 2 |
| 11 | 34 | 2 | 13 | 7 | 7 | 35 | 1 |
| 13 | 29 | 3 | 14 | 4 | 10 | 37 | 1 |
| 13c | 26 | 3 | 10 | 6 | 16 | 37 | 2 |
| 13b | 19 | 3 | 14 | 8 | 17 | 37 | 3 |
| 14 | 24 | 4 | 15 | 9 | 9 | 37 | 2 |
| 15 | 23 | 2 | 14 | 6 | 12 | 41 | 2 |
| 9 | 22 | 3 | 17 | 5 | 11 | 40 | 2 |
| Diosa | 33 | 2 | 13 | 6 | 8 | 37 | 1 |
| | | Sepiolita | | Cerusita | Calcita | | Cuarzo |
| 9b | | 46 | | 24 | 25 | | 4 |

Cuadro 2. Resultado de la analítica por Difracción de Rayos X.

Hallazgos de la mujer en la Prehistoria de la Región de Murcia. Las representaciones femeninas están constatadas desde el Paleolítico Superior. Desde la aparición de la obra *Origini e diffusione della civiltà de Pia Laviosa Zambotti*, es cuando surge el mito de la Diosa Suprema o Gran Madre tanto en Anatolia como en Mesopotamia y se le otorga a la mujer un papel preponderante e inspirador de mitos matriarcales siendo consideradas como venus (Laviosa Zambotti 1958).

Con los trabajos realizados por los hermanos Enrique y Luis Siret descubridores de los primeros asentamientos permanentes de agricultores y ganaderos en la Región de Murcia de hábitat cavernícola en Mazarrón y Lorca (Siret 1890). Posteriormente este tipo de hábitat se incrementa con el hallazgo de poblados al aire libre y es donde se han hallado las representaciones relacionadas con la Diosa Madre sobre soporte cerámico y pétreo en El Capitán, El Chorrillo Bajo y El Cerro de las Viñas todos ellos de Lorca (Ayala, Jiménez, Gris, Martínez, Pérez y Tudela 1996 y Ayala Juan y Jiménez Lorente 2005).

En el poblado al aire libre El Cerro de Las Viñas de Coy (Lorca, Murcia) es hasta el momento, un asentamiento singular por estar relacionado con la representación de la Diosa Madre, mediante de un menhir antropomorfo femenino localizado en la vertiente oriental durante la campaña de excavaciones de 1996, año de la penúltima edición del I Campo Internacional de Trabajo Arqueológico en El Cerro de las Viñas de Coy (Lorca). Se constata un asentamiento prehistóri-

co ininterrumpido desde un epipaleolítico, hasta la cultura argárica y una fase medieval (s. XII-XIII) en la cima y en el tercio superior y con vestigios esporádicos ibéricos y romanos.



Figura 3. Corte MN de El Cerro de las Viñas donde Luz Tudela toma las cotas de profundidad del hallazgo de la mujer más antigua muerta de parto en este país hasta la fecha.

Julia, estudiante polaca, exhumó la articulación de la rodilla derecha de la primera mujer muerta en este país de parto y una de las cuatro mujeres prehistóricas existentes en Europa. Julianna, de este modo bautizamos a la mujer por su descubridora, tenía veintiséis años, fue enterrada en el subsuelo de su casa, sobre el costado izquierdo, en posición fetal, con las manos entrelazadas sobre su abdomen, posición habitual de las mujeres embarazadas (Fig. 3). El enterramiento carecía de ajuar.



Figura 4. Detalle de la mujer, Julianna, 26 años muerta por infección durante el parto distócico de su hijo muerto por paro cardíaco.

Los restos óseos de su hijo se conservaron en el claustro materno, con la cabeza en la zona del ovario derecho y el brazo derecho fuera del claustro materno perpendicular a la sínfisis del pubis dilatada ocho centímetros por la que

el niño sacó su brazo (Fig. 3-6). Los restos óseos fueron estudiados por Assupció Malgosa profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona y su equipo (Malgosa, A., Alesan, A., Safont, S., Ballbé, M. y Ayala M. M. 2004: 98-103).

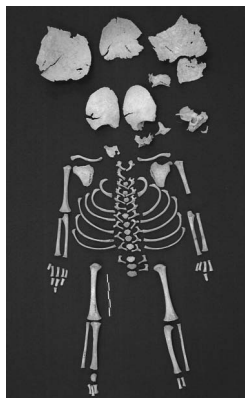


Figura 5.- Detalle de los restos óseos documentados del niño, estudio realizado y fotografiado por Malgosa, Alesan, Safont y Ballbé.

Las astas completas de un cérvido se hallaron en el ángulo Suroeste de la cocina de su casa, donde posiblemente las tenía colgadas en el techo, signo visible de su condición de bruja, maga, chamana o la primera médica de este país, con paralelos a lo largo de toda la Prehistoria y considerado como un animal psicopompo y un ser apotropaico, guía de los difuntos en su último tránsito (Jordán Montes 2000: 257).

Espejo Muriel citando a Lanval “que creía en el origen femenino de la ciencia médica era indiscutible”, y narra sobre el mismo autor que, “en una conferencia al público parisino a principios del siglo pasado decía que, mientras los muchachos se iban a cazar, las jovencitas empezaban a aprender las labores de su sexo, entre las que se encontraban el saber sanar las inevitables heridas que los hombres se hacían en la caza y el combate, por ello también lo cree Espejo Muriel y se pregunta sobre la actualidad ¿quién se encarga de cuidar al hijo enfermo, deja de ir al trabajo para cuidarlo y conoce qué medicamento es el más apropiado según que situación? E incluso ¿qué método es el más recurrente entre las mujeres que quieren deshacerse de sus maridos que el envenenamiento? (Espejo Muriel 1999: 33-46).

Lanval también mantenía que, “durante las noches que pasaban estas mujeres esperando a los hombres se dedicaban a observar el firmamento, estrellas, astros, fases lunares, dándose cuenta de la analogía e interrelación existente entre éstas y la vida sexual” por lo que según narra Espejo Muriel, “es el lado más hermoso y controvertido de Lanval, los rudimentos de todas las ciencias humanas tuvieron un origen femenino”.

Tal y como exponen Jean Clottes y David Lewis William parece estar probada la existencia de una serie de rituales, símbolos o ritos atribuidos al chamanismo –sistema de creencias de múltiples componentes, con técnicas de curación, control de los animales, profecías, hechicería, viajes extracorporales... desde el Paleolítico Superior.

Una serie de autores entre los que destacan Mircea Eliade, Weston Le Barre, Joan Halifax, Jean Clottes, David Lewis William y Juan Jordán han sugerido que ciertas pinturas de Lacaux, Trois Frères y otra serie de yacimientos representan a chamanes, hechiceros o a espíritus tutelares (Clottes y Lewis 2001, 73, 105 y s; fig. 14 y 17). No es, por lo tanto que, la existencia del chamanismo en la Edad del Bronce sea algo extraordinario, actualmente en otros continentes todavía pervive esa figura.

Un candil o astil de ciervo se halló en el subsuelo del banco de la cocina de la casa que fue colocado como “la primera piedra” de la construcción de su casa.



Figura 6. Representación ideal de Julianna embarazada realizada por el Museo de Prehistoria de Valencia para la exposición itinerante de “Les Dones en la Prehistoria” (“La mujer en la Prehistoria”). En el ángulo inferior izquierdo se encuentran los restos óseos de Julianna durante su excavación en 1996 y el dibujo localizado por A. Malgosa y equipo de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Otras representaciones de la mujer en la Prehistoria. La representación pictórica como manifestación artística pervive desde su aparición en la cerámica constatándose desde el neolítico y manteniéndose hasta nuestros días y ha sido estudiada por una serie de investigadores como Pellicer, Acosta, Bernabeu, Hernández. En el calcolítico también fue muy abundante y estudiada por Cuadrado Ruiz, Arribas, Posac, Arribas y Molina, Bernabeu, Boronat, Muñoz, Schüle, Molina etc.

a.- Decoración pintada sobre cerámica. Localizamos los primeros vestigios de este arte pictórico hace tres décadas, en vasijas de la cultura argárica (Ayala

Juan 1988). En un fragmento cerámico procedente del poblado El Cerro de las Viñas de Coy y de la forma 4 de Siret, se observa la representación pictórica de color rojo vinoso, realizada a tinta plana de una mama. Se han documentado manifestaciones similares en el Abrigo VI de la Sierra de San Serván, en la Posada de los Buitres y en el Abrigo Inferior del Estrecho de Santonge (Acosta 1968, 117 y ss.) y en el interior de las sepulturas colectivas del Bassin parisien (Villes 1997: 153 y ss.), en el enterramiento en dolmen simple de Juno Bella de Berrien (Finistère) (Briard 1997: 346 y ss), en la Cañaica del Calar IV hay un circuliforme con punto central (Mateo 1999: 58). Este motivo es también muy frecuente en los petroglifos gallegos como por ejemplo los hallados en Laxe do Cuco (Outeiro de Cuco), Outeiro da Mina (Salcedo), Laxe do Xubiño (Combarro), Outeiro dos Carballiños y Fregoselo (Vigo) (Ayala Juan y Jiménez Lorente 1999).

Durante los hallazgos en las excavaciones y prospecciones arqueológicas efectuadas en Lorca: El Rincón de Almendricos, El Cerro de las Viñas, Los Cipreses, en las calles: Rubira, Zapatería y los Tintes, en Totana: La Bastida y El Cabezo Gordo y en Los Molinicos de Moratalla, etc., nos han permitido avanzar en el conocimiento de esta artesanía argárica a través de la representación femenina en la decoración pictórica de vasijas completas realizadas con los estilos figurativo y esquemático (Ayala Juan 1991; Lillo Carpio 1993; Ayala, Jiménez y Gris 1995; Ayala Juan y Jiménez Lorente 1999) procedentes de El Barranco de La Viuda o Cueva de la Palica de Lorca, La Bastida de Totana (Ayala Juan 1988), El Puntarrón Chico de Beniaján y en Los Molinicos de Moratalla (Lillo Carpio 1993). Formaron parte de la vajilla doméstica corroborado por las huellas de uso observadas en ellas, siendo su postrer uso (Ayala Juan 1991).

Nuestro compañero Pedro Lillo Carpio halló en 1985 en el Los Molinicos de Moratalla, un enterramiento en el interior de una urna conteniendo un inhumado en posición fetal dispuesto sobre el costado izquierdo con un profuso ajuar en los niveles correspondientes a un Argar Tardío (Lillo Carpio 1993). En ella se contemplan distintas representaciones femeninas, una escena de pastoreo compuesta por una mujer, un cáprido, un bóvido y un cánido el mas distante de la mujer que se cubre con un amplio vestido hasta los pies, sus brazos en actitud de movimiento, la cabeza está delimitada por un círculo de color rojo destacando el tocado de su cabeza, estilísticamente nos recuerda la escena de la mujer y niña del Abrigo de Minateda, Albacete (Breuil 1920 y Beltrán 1968). Frente a ella se documenta la figura de un carro por primera vez en la Edad del Bronce representación habitual en la Edad del Hierro con forma de U horizontal. Otra figura femenina con un gran tocado girada hacia la derecha observa hacia las representaciones zoomorfas y antropomorfos que se encuentran a su

derecha, se aprecian sus piernas y el pie derecho que roza la cornamenta izquierda de un chamán. Viste una túnica similar a la figura masculina documentada en El Collado del Guijarral de Segura de la Sierra en Jaén por Carrasco Rus (Walker 1971: 224 y 1973, 4: 18 inédita; Carrasco, Carrasco, Medina y Torrecillas 1985; Soria Lerma y López Payer 1986: 236; Ayala Juan y Jiménez Lorente 1999 y Ayala Juan 2000: 241).

Con los brazos en alto en actitud orante o danzante se halla una diosa o chamana que mira o se dirige a la pastora anteriormente descrita (Ayala Juan y Jiménez Lorente 2000 y 2001). Este tipo de figuras fueron constatadas por Breuil (Breuil 1935) y también se pueden observar en el Abrigo V del Plá de los Petracos del Arte Macroesquemático, en el Neolítico de Castell de Castells (Hernández Pérez y C. E. C, 1982; Martí Oliver y Hernández Pérez 1988: 19). Se constata en el Abrigo I de los Grajos de Cieza (Murcia) una figura con los brazos elevados arriba en la misma actitud orante o danzante formando parte de una escena colectiva (Beltrán 1968: 224; lám, 143 a. nº 25 y 39 y García del Toro 1994: 150-152, fig. 5; Walker 1973: 4: 18 inédito) comprobando ante el hallazgo de esta misma figura orante y/o danzante de la vasija argárica exhumada por Pedro Lillo Carpio perviven ininterrumpidamente desde los primeros asentamientos hasta época clásica en cerámica y/o terracota.

En esta vasija se hallan otras tres figuras posiblemente masculinas portando una vestimenta chamánica en el tercio inferior de la vasija, uno de ellos se asemeja al pintado en El Arabí (Cabré 1915: 208; Breuil y Burkitt 1915: 313; Beltrán 1968: 221) y al de Los Cantos de la Visera (Breuil 1935: 60; García del Toro 1994: 174; Ayala Juan y Jiménez Lorente 1999).

b.- Decoración plástica. Las representaciones de senos o pechos en vasijas cerámicas se han localizado en los poblados lorquinos de El Capitán y El Chorrillo Bajo; estas representaciones plásticas, tal y como dice Marija Gimbutas, están presentes desde el mismo origen de la cerámica: “la metáfora de la Diosa como vaso nutricio es tan antigua como la propia alfarería... Las vasijas con pezones o decoradas con senos femeninos, surgen en el VI milenio antes de Cristo y durante cinco mil años, el motivo no pierde importancia. En ocasiones, los senos, constituyen la única decoración” (Gimbutas 1956: 39). El poblado de El Capitán de Zarzilla de Ramos (Lorca) (Jiménez de Cisneros 1925: 77) lo cita como Loma de las Perneras junto a la Zarzilla de Ramos, ubicado sobre una terraza en la margen izquierda del río Turrilla, a 570 m. de altitud (San Nicolás 1994: 43). Entre el abundante material arqueológico hallado destacan las cerámicas con decoración plástica de pechos similares a los del Chorrillo Bajo (Lorca) (Ayala, Jiménez y Gris: 1997) Un fragmento posee dos tetones pareados con una separación de cinco centímetros de distancia, semejantes al descubierto por

San Nicolás del Toro en el poblado del Capitán y a los de Can Tintorer de Gavá, Barcelona (Villalba, Bañolas, Arenas y Alonso: 1986).

En la Diputación de Torrealvilla, se encuentra el poblado El Chorrillo Bajo sobre un montículo amesetado bordeado por la rambla de Torrealvilla, que en condiciones climáticas normales de pluviosidad lleva agua permanente durante todo el año. Al sur del asentamiento vierte sus aguas esporádicas el barranco del Prado. Ubicado en una encrucijada viaria que comunicaba el núcleo prehistórico de la actual ciudad de Lorca con el norte de la comarca y esta zona, con el oriente hacia el País Valenciano por un paso natural entre montañas.

Durante la prospección se recogió un fragmento cerámico con un pecho. Formaría parte de una vasija simbólica, dedicada posiblemente al culto femenino de la Diosa Madre similar a las halladas desde el VI milenio a. C. en el Este europeo, de Malča en Nis (Yugoslavia) se halló una del Vinča temprano, el vaso con la decoración a base de senos femeninos realizados por medio de un acanalado concéntrico hallado en Vinča (Gradesnica, Bulgaria). Este motivo decorativo de pezones o senos femeninos pervive durante cinco mil años.

Semejante a lo anteriormente dicho, es la marca incisa que tiene un fragmento localizado en poblado El Capitán de Lorca por San Nicolás del Toro (San Nicolás 1994: 44, fig. 7). Curiosamente, los pechos de los yacimientos lorquinos poseen idéntica dimensión y morfología, parecen estar realizados por las mismas manos, es decir en el mismo taller y/o por el mismo alfarero. Este hecho nos induce a pensar en una cronología similar para ambos yacimientos. En las minas de Can Tintorer, Gavá (Villalba, Bañolas, Arenas y Alonso: 1986) hallaron pechos como elemento plástico aunque de menor tamaño que los de la comarca lorquina. Este tipo plástico también se documenta en la Cultura de los Vasos de Boca Cuadrada desde la Liguria al Veneto (Bagolini 1976 y 1984; Bagolini, Barbacovi y Biagi 1979; Barfield y Bagolini 1976).

Representaciones escultóricas de la mujer en la Prehistoria. Una diosa modelada en barro fue hallada por D. Luis Gris, en la superficie del poblado El Chorrillo Bajo de Lorca (Ayala, Jiménez y Gris 1996). Sus dimensiones son cinco centímetros de longitud por 19 mm. y 15 mm. de grosor. Presenta dos pequeños orificios en la zona superior de la cabeza de 3 mm. de profundidad por 1,1 mm. de ancho y 1,8 mm. de longitud que podrían ser utilizados para introducir cualquier tipo de elemento orgánico de tipo decorativo y que no se ha conservado, como plumas, flores.. similar a la cabeza de terracota hallada en Vinča (correspondiente al Vinča Tardío) que tiene siete pares de perforaciones para elementos orgánicos no documentados (Gimbutas: 1974). Si seguimos el eje central del rostro, observamos que la cabeza tiene un tocado similar al de la figura sedente de Tesalia, del VI milenio antes de Cristo, supuestamente del período Sesklo, o

a la de la cabeza/máscara negra y bruñida perteneciente al Vinča de Medvednjak, Smederevska Palanka del sureste de Belgrado. A ambos lados tiene cuatro trazos incisos horizontales en la parte derecha de la cara y cinco en la izquierda que discurren por la cara anterior y lateral que representa el cabello. De los ojos tan sólo se conservan dos huellas circulares que tendrían sendas piedras adheridas. En la zona correspondiente a la nariz se localizan dos pequeñas incisiones separadas entre sí cinco milímetros, la superior de 3 mm. de longitud, la superior tiene una anchura de 1,5 mm. y la inferior de 1,02 mm. La boca se representa abierta con un orificio de 8,9 mm de profundidad por 8,5 mm. de diámetro. Esta representación de la boca abierta cuenta con paralelos abundantes en el Mediterráneo Oriental y según Marija Gimbutas “la boca o pico abierto es otra expresión de la Fuente Divina”, la misma autora continúa diciendo “La boca abierta es un rasgo simbólico muy antiguo y duradero en las figuras de arcilla o piedra; representado por un orificio circular o una cúpula, se encuentra en el Mediterráneo Oriental y en el SE. Europeo desde el séptimo milenio en adelante”. (Gimbutas 1996: 63). La parte posterior de la figura carece de decoración y ambas superficies presentan improntas de aristas de cereal.

Las figuras danzantes-orantes que hemos constatado anteriormente desde épocas prehistóricas perviven igualmente en la Cultura Ibérica e incluso en épocas posteriores son las terracotas ibéricas de la mujer, diosa y/o chamana realizadas con moldes bivalvos.

Consideraciones finales. Compartimos totalmente la opinión de Jordán Montes y la de Leroi-Gourhan, cuando afirman que “las pinturas rupestres constituyen una escritura pues nos narran y describen relatos y complejos rituales ancestrales”, con la posibilidad de una traslación al mundo espiritual, mágico-religioso, a ese mundo desconocido e impenetrable que es el de la psique (Breuil 1933: 3-17, pl. IX; Acosta 1968: 154, fig. 52; Jordán Montes 1998: 133, y 2000: 100, fig. 8) (Ayala, Jiménez y Gris 1995: 39-56; Ayala Juan y Jiménez Lorente 1999: 24-28 y 2004: 131-139).

Estamos de acuerdo con las opiniones de Jordán Montes cuando expone las teorías expresadas por Clottes y Lewis, del primero expone que “...los hombres que pintaron las covachas de arte macroesquemático, naturalista y esquemático, cazaron, se combatieron entre sí, laboraron afanosa y cotidianamente por su subsistencia... o celebraron sus fiestas y ceremonias con evidente alegría y júbilo... la hipótesis del chamanismo deben incluirse entre las posibilidades de la interpretación. La teoría expresada por Clottes y Lewis para el arte francocantábrico... debe ser estimada en su justa interpretación” (Jordán Montes 1988: 134-135).

Se nos abre una nueva vía para un mayor conocimiento de la vida de estas gentes de la Edad del Bronce, Cultura del Argar, pues con el hallazgo y descubrimiento de las representaciones pictóricas sobre soporte cerámico podemos comprender sus sentimientos, inquietudes y sus luchas cotidianas, ya que consideramos que dichas manifestaciones artísticas no sólo hacen referencia a lo simbólico, sino que también tenían una gran preocupación por alcanzar y poseer la belleza incluso en los elementos funcionales como la cerámica. Afirmamos que al igual que en el neolítico y calcolítico hay manifestaciones artísticas sobre soporte cerámico que se extrapolan al arte rupestre, existe una clara relación desde el punto de vista estilístico y técnico con la pintura parietal levantina, quedando así demostrada su pervivencia en la Edad del Bronce como ya manifestó Blasco Bosqued (Blasco Bosqued 1997: 35 y 43).

Nuestro compañero Lillo Carpio consideró que estas representaciones ibéricas suponían la asimilación indígena de Deméter o Tanit afirmando que: "El prototipo de este tipo de figuras desnudas es de una dama en pie, en disposición frontal, con los brazos en ángulo recto y los antebrazos en cruz. El pelo es, generalmente la única parte ornamentada (vestida) de su anatomía. Pendientes, a veces collares, complicados peinados que coinciden con la moda, nos muestran distintas variantes y sobre todo la presencia de un elemento, las espigas de trigo, nos indican el posible carácter curótrofo de estas figuritas como herederas de las virtudes divinas de Demeter-Ceres" (Lillo Carpio 1990: 213).

Parece claro que son exvotos femeninos que representan damas/diosas en actitud orante están relacionadas con la fertilidad de los campos desde las primeras sociedades agrícolas. Por su localización en zonas próximas a acuíferos es por lo que pensamos que son exvotos relacionados con las antiguas representaciones de la diosa-madre. Acerca de los precedentes prehistóricos de la creencia y mitología del mundo ibérico, hicieron hincapié otros autores entre los que destacamos la opinión de Rosario Lucas Pellicer quién afirmó que las creencias religiosas ibéricas tienen sus precedentes en las prehistóricas (Lucas Pellicer 1981: 237-247) con la que estamos totalmente de acuerdo.

La intencionalidad religiosa correspondería a una dama/diosa, tal y como se ha mencionado anteriormente, con los brazos ligeramente elevados hacia arriba, quizás estemos ante ofrendas, peticiones, rogativas etc., que se realizaban en distintas estaciones del año y estarían directamente relacionadas con los ciclos agrícolas. También pueden hacer referencia a distintas festividades de carácter indígena y, que al no tener referencia de los autores clásicos, escapa a nuestros conocimientos actuales acerca de estas sociedades indígenas. Es, en esta línea, por lo que Santiago Broncano afirmó que los poblados "debieron

tener festejos dedicados a divinidades concretas en determinadas fechas” (Broncano Rodríguez, 1989: 236).

En la misma línea Ricardo Olmos dijo “... no tienen que ser ni Deméter ni Tanit ya que posiblemente se trate de un numen local muy probablemente ligado a la agricultura” (Olmos 1996: 9-11).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTINEZ, P. (1968): *La Pintura Rupestre Esquemática en España* Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología, I, Universidad de Salamanca.
- AYALA JUAN, M. M., JIMÉNEZ LORENTE, S.; GRIS MARTÍNEZ, L.; MARTÍNEZ SÁNCHEZ J.; PÉREZ SIRVENT, C; TUDELA SERRANO, M. L. (1996): “Nuevos planteamientos del Neolítico del Sureste peninsular: Representaciones femeninas, Lorca, Murcia. II Congreso de Arqueología Peninsular: Zamora 1996.
- AYALA JUAN, M. M. (1988) “El Cerro del Tesoro, Cerro del Moro, Cueva de la Palica o El Barranco de La Viuda”. *Rev. Anales de Arqueología*. Universidad de Murcia pp. 41-54.
- (1991): *El poblamiento argárico en Lorca. Estado de la cuestión*. Academia de Alfonso X El Sabio. Murcia.
- AYALA JUAN, M. M., JIMÉNEZ LORENTE, S. y GRIS MARTÍNEZ, L. (1995): “Asentamientos permanentes de agricultores y ganaderos del sureste peninsular. El Cerro de las Viñas y El Chorrillo Bajo, dos poblados Neolíticos de Lorca, Murcia.” *Rev. Verdolay*. Museo de Murcia., vol. 7, pp. 41- 52. Murcia.0
- AYALA JUAN, M. M. y JIMÉNEZ LORENTE, S. (1999): “La pintura figurativa de la Edad del Bronce peninsular”. *International Rock Art Congreso. U.I.S.P.P. International Federation of Rock Art Organizations. C D-Room, 24-28. November 1999. Vigo, España*.
- AYALA JUAN, M. M.; MARTINEZ SANCHEZ, M. J.; PEREZ SIRVENT, M. C. y TUDELA SERRANO, M. L. (1999): “Aportaciones artísticas de la cultura del Argar en Murcia. España”. *World Congress News95 Proceedings, Torino 1995*, pp. 91.
- AYALA JUAN, M. M.; MARTINEZ SANCHEZ, M. J.; PEREZ SIRVENT, M. C. y TUDELA SERRANO, M. L. (1999): “Aportaciones artísticas de la cultura del Argar en Murcia. España”. *NEWS 95-INTERNATIONAL ROCK ART CONGRESS. Pinerolo (Torino) 1995*, pp. 39-56.
- AYALA JUAN, M. M.; JIMENEZ LORENTE, S.; MARTINEZ SANCHEZ, M. J.; PEREZ SIRVENT, M. C. y TUDELA SERRANO, M. L. (2000): “El arte de la Cultura Argárica: nuevas aportaciones a la Edad del Bronce Peninsular” *III Congreso de Arqueología Peninsular*. vol. IV. Vilá Real 1999, Porto, pp. 587-598.
- AYALA JUAN M. M., JIMENEZ LORENTE, S., PÉREZ SIRVENT, C., MARTÍNEZ SÁNCHEZ M. J., TUDELA SERRANO, M. L. (2002) “Representaciones de la diosa madre en la prehistoria reciente del sureste peninsular. *Littera Scripta in Honores Prefesore Lope Pascual Martínez*. Universidad de Murcia, pp. 45-63.

- AYALA JUAN M. M., JIMENEZ LORENTE, S., (2005): "La representación pictórica de la Cultura de El Argar" Rev: Cuadernos de Arte Rupestre. Centro de Interpretación de Arte Rupestre. Moratalla, pp. 131-140. Excmo Ayto de Moratalla. Murcia.
- BAGOLINI, B., BIAGGI, P., 1976, "Vhò, Campo Ceresole: Scavi 1976", *Preistoria Alpina*, 11, pp. 77-121.
- BAGOLINI, B., BIAGGI, P., 1977, "Introduzione al Neolitico dell'Emilia e Romagna", *Atti XIX Riunione Scientifica. I.I.P.P.*, pp. 79-136.
- BAGOLINI, B., BIAGGI, P., "Le più antiche facies ceramiche dell'ambiente padano" *R. S. P.* XXXII, pp. 219-233.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1968): *Arte rupestre levantino*. Monografías Arqueológicas, IV, Zaragoza.
- BLASCO BOSQUED, M. C. (1997): "Prehistoria y primeras civilizaciones". Historia del Arte Español, 1, Barcelona, pp. 31-46.
- BREUIL, H. (1935): Les peintures rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique. IV sud-est et est de L'Espagne. Fondation Singer-Polignac. Imprimerie de Lagny.
- BRIARD, J. (1997): "L'Art Mégalithique en Armorique, survivances et acculturations a l'Age du Bronze". III Coloquio Intermacional de Arte Megalítico. A Coruña 8-13 de septiembre de 1997. *Brigantium 10*, Museo Arqueológico e Histórico Castello de San Antón. A Coruña pp. 343-355.
- BRONCANO Rodríguez, S. 1989: "El depósito votivo ibérico de El Amarejo. Bonete (Albacete)". Excavaciones Arqueológicas de España 156, Madrid, pp. 236.
- CLOTES, J. y LEWIS- WILLIAM, D (2001): *Los chamanes en la Prehistoria*", Ed. Ariel Barcelona, 2001.
- DOMINGUEZ MONEDERO, A. J. 1995: "Religión, rito y ritual durante la protohistoria peninsular. El fenómeno religioso en la cultura ibérica". Fuente: <http://www.ffil.uam.es/antigua/piberica/santuarios/santuario1.htm>
- ESPEJO MURIEL, C. (1999): "Pócimas de amor: las magas en la antigüedad, Iberia, 2. Granada, pp. 33-45.
- GARCIA DEL TORO, J. R. (1994): "El arte rupestre prehistórico (Revisión y catalogación)" en EIROA GARCIA, J (Ed.) *La Prehistoria. Historia de la Región de Murcia I*, Universidad de Murcia, pp. 139-177.
- GIL GONZÁLEZ, J. 2002: "El yacimiento Neolítico de la Borracha II". Pleita nº 4, Museo Municipal de Jumilla, pp. 5-21.
- GIMBUTAS, M. (1956): The Prehistory of Easter Europe: Mesolithic, Neolithic and Copper Age. Cultures in Russia and the Baltic Area. Harvard University, Peabody Museum, American School of Prehistory Research, Bulletin 20.
- (1991): Diosas y dioses de la vieja Europa. 7000-3500 a. C.. Mitos, leyendas e imaginería. Ed. Itsmo.
- (1996): *El lenguaje de la Diosa*. Ed. GEA. Oviedo.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1982): La Cultura de El Argar en Alicante. Confrontaciones espaciales y temporales con el mundo del Bronce Valenciano. *I Jornadas de Arqueología*, Elche, Alicante.

- HERNANDEZ PEREZ, M. S. y CENTRE D'ESTUDIS CONTESTANS (1982): "Consideraciones sobre un nuevo tipo de art rupestre prehistórico" *Ars Praehistórica*, 1, pp. 179-187.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, D.- (1925): "Indicación de algunos yacimientos prehistóricos y noticia acerca de otros", *Boletín de la Real Sociedad de Historia Natural*, Madrid. pp. 79.
- JORDÁN MONTES, J. F. (1998): "Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el Arte Rupestre Levantino Español (Sureste de la Península Ibérica)". *Zephyrus*, 51, 1998, pp. 111-136.
- (2000): "Escenas y figuras de carácter chamánico en el Arte Rupestre de la Península Ibérica Petroglifos y pinturas naturalistas y esquemáticas en el Sureste". *Boletín de Arte Rupestre de Aragón*, 3, Zaragoza, 2000, pp. 81-118.
- LAVIOSA ZAMBOTTI, P. (1958): *Origini e diffusione della civiltà*. Ed. Omega, Barcelona.
- LILLO CARPIO, P. A. (1981): *El poblamiento ibérico en Murcia*. Universidad de Murcia. Academia Alfonso X El Sabio, Murcia.
- LILLO CARPIO, P. A. (1982): "Las figuras femeninas en terracota relacionadas con Demeter-Ceres". *Revista Verdolay* nº 2, Museo de Murcia, pp. 213-223.
- LILLO CARPIO, P. A. 1990: "Las figuras femeninas en terracota relacionadas con Demeter-Ceres". *Revista Verdolay* nº 2, Museo de Murcia, pp. 213-223.
- LILLO CARPIO, P. A. (1993): *Los Molinicos, Moratalla*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- LUCAS PELLICER, R. 1981: "Santuarios y dioses en la Baja Época de la Cultura ibérica". *La Baja Época de la Cultura Ibérica*. Madrid pp. 237-247.
- MALGOSA, A, ALESAN, A., SAFONT, S., BALLBE, M., AYALA M. M. (2004): "A Dystocic chilbirth in the Spanish Bronze Age". *International Journal of Osteoarchaeology: On Line* 10 March 2004 In Wiley Interscience (www.interscience.wiley.com) pp. 98-103. Denmark.
- MARTÍ OLIVER, B. y HERNÁNDEZ PÉREZ, M. S. (1988): *El Neolític Valencià. Art Rupestre i cultura material*. Valencia.
- MELLINGER, M. (1979): "Quantitative X-ray diffraction analysis of clay mineral: an evolution SRC". Report Saskatchewan Res. Council, 6, pp. 1-46.
- MOLINA GRANDE, M. C. y MOLINA GARCÍA, J. 1973: *Carta Arqueológica de Jumilla*. Murcia, Excma. Diputación Provincial.
- MOLINA GRANDE, M. C. y MOLINA GARCÍA, J. 1973: *Carta Arqueológica de Jumilla, Addenda 1973-1990*. Murcia, Academia Alfonso X El Sabio.
- MORALES GIL, A. 1974: "Tres ejemplos de Centuriatio en el Altiplano Jumilla-Yecla". Estudios sobre centuriaciones romanas en España. Universidad Autónoma de Madrid.
- MUÑOZ AMILIBIA, A. M. (1986): "El Eneolítico en el Sureste", en *Historia de Cartagena*, Tomo II. Editorial Mediterráneo. Murcia. pp. 152-154.
- SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1994): "El Megalitismo en Murcia. Una aproximación al tema. *Verdolay*. Revista del Museo de Murcia nº 6, pp. 39-52.

- SIRET, L Y H. (1890): Las Primeras Edades del Metal en el Sudeste de España. Barcelona.
- SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (1986-1987): "Los calcos inéditos del Collado del Guijarral (Sierra de Segura, Jaén)", *Ars Praehistórica tomo V-VI*. Ed. AUSA, pp. 235-246.
- VILLALBA, M. J. et al. (1986): *Les mines neolítiques de Can Tintorer. Gavà. Excavacions 1978-1980*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona. pp. 99 y 105.
- VILLES, A. (1997): Les figurations dans le sépulcres collectives neolithiques de la Marne, dans le contexte du Bassin parisien." *III Coloquio Internacional de Arte Megalítico, A Coruña 8-13 de septiembre de 1997*. Museo Arqueológico e Histórico Castillo de San Antón. Brigantium, 10.
- WALKER, M. (1971): "Spanish levantine rock art". M. A. N.
- WALKER, M. (1971): (1973): Aspects of the Neolithic and Copper Ages in the Segura and Vinalopó S.E. Spain. Edimburgh University, Tesis Doctoral inédita.

MARÍA MANUELA AYALA JUAN*

Universidad de Murcia

SACRAMENTO JIMÉNEZ LORENTE

I. E. S. Cañada de las Eras (Molina de Segura, Murcia)

FRANCISCA NAVARRO HERVÁS

JOSEFA MARTÍNEZ SÁNCHEZ

CARMEN PÉREZ SIRVENT

Universidad de Murcia

* Victorino te conocemos hace casi cincuenta años. Años que han sido de "conciencia y querencia", desde que fuiste estudiante, profesor y por último compañero. ¡Toda una vida que ha sido y es un verdadero placer!

TRES VARIACIONES LITERARIAS SOBRE HISPANOAMÉRICA (VALLE-INCLÁN, BLASCO IBÁÑEZ, AZORÍN)

LA DUALIDAD AMÉRICA-ESPAÑA EN LA LITERATURA FINISECULAR: LA VISIÓN DE LA HISTORIOGRAFÍA TRADICIONAL

Como auténticos clichés historiográficos de nuestra tradición literaria, los conceptos de *Modernismo* y *Generación del 98* no cabe duda que están siendo objeto de constante revisión crítica. Creado el segundo por Martínez Ruiz en 1913, la idea de una Generación de escritores en torno a tan emblemática fecha histórica si bien desde sus orígenes contó con detractores – entre los que cabe incluir a alguno de los escritores en ella inserto, como Pío Baroja –, sin embargo pronto sería acogida por autores posteriores que contribuyeron a su expansión y desarrollo. A este respecto hay que recordar la aportación de Jeschke en 1934, seguida de cerca en el tiempo por la de una voz tan significativa como la de Pedro Salinas quien en 1938 publicaba un artículo titulado “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, junto al que hay que recordar el también famoso “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”¹. De ambos nos interesa aquí particularmente el primero, en tanto en él establece Salinas una clara delimitación entre lo que denomina *Modernismo* y *Generación del 98*. Si ambos nacieron de una misma actitud de insatisfacción y reacción contra la literatura precedente, sin embargo señala el autor, ambos responden a presupuestos literarios diametralmente diferentes. De tales divergencias la más visible desde un primer momento es la confrontación América-España que establece Salinas para distinguir las dos tendencias, hasta el punto de que el autor hablará del grupo americano y del español. Mientras el primero con Rubén, claro está, a la cabeza, se caracterizará por el esteticismo, la búsqueda de la belleza y el cosmopolitismo, el otro se afanará por la “verdad de España”, en su deseo por conmover la conciencia nacional e inmerso pues, en preocupaciones más de índole intelectual que puramente estéticas. Frente al movimiento expansivo por tanto, de los modernistas, el concentrativo de los del 98. Frente a ese interés universal de Modernismo por todos los ámbitos de lo histórico y lo geográfico, la Generación del 98 se vuelve hacia España y fundamentalmente hacia Castilla.

El especial hincapié en la preocupación por España y la fascinación generalizada por el paisaje castellano en escritores procedentes no obstante, de distintas regiones, se convertirá en uno de los tópicos más reiterados en el discurso

¹ Los dos aparecen reunidos en su obra *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1980.

de la crítica e historiografía literaria española. Algo a lo que sin duda contribuyó de manera especial el estudio de Laín Entralgo, *La Generación del 98*, en el cual encontramos capítulos exclusivamente dedicados a tales cuestiones². Pero será la aportación de Díaz Plaja sobre la separación irreconciliable entre Modernismo y 98, aquélla que delimite de forma tajante y excluyente ambas tendencias literarias. Una tesis que si bien no fue unánimemente compartida, no dejaría de tener resonancias en la historiografía literaria inmediatamente posterior. Resulta al respecto significativo por ejemplo, que uno de los manuales más representativos de la historia de la literatura española como el de Ángel Valbuena mantenga pese a sus precisiones, tal diferencia; en dicha obra escribe el autor: “Si “modernismo” y “98” no están *frente a frente* (...) son actitudes y estilos tan diversos, como los temperamentos que los encarnan”³, para incidir a continuación en los argumentos que ya encontrábamos en autores anteriores y entre los que vuelve a destacar el problema de España y el interés por Castilla, como seña de identidad del grupo del 98.

En un estudio relativamente reciente Jordi Gracia arroja una visión panorámica sobre el presente debate historiográfico⁴, indicando cómo fueron tempranas las voces disidentes respecto a esa explicación de la literatura finisecular dividida entre modernistas y noventayochistas. Más influyentes que las de autores como Onís o J.R. Jiménez – escritores por lo demás en el exilio -, o la de críticos como Ricardo Gullón, serían no obstante, las de aquellos que institucionalizaron tal diferenciación convertida pronto en la historiografía literaria posterior como la única perspectiva oficial sobre dicha etapa histórica.

Desde finales sin embargo, de los 60, comenzará de manera creciente una corriente de protesta y revisión contra tal enfoque que no ha hecho sino intensificarse en los últimos tiempos. El descrédito de lo que Cardwell denominara la “tesis enfrentista” ha ido en aumento, existiendo significativas coincidencias entre aquellas voces que denuncian cómo esa politización, que envolvió en los manuales y en la crítica tradicional el concepto de Generación del 98, supuso la merma de la dimensión internacional de la obra de estos autores⁵. Para Germán Gullón, por ejemplo, esa interpretación estrechamente nacionalista que se lleva-

² Véanse especialmente el III y VI. *La Generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 1ª ed. 1947.

³ Á. Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Gustavo Gili, III, 8ª ed. 1968, p.361.

⁴ “En torno a la historia de un debate historiográfico” *En el 98 (Los nuevos escritores)*, J.C. Mainer y J. Gracia (eds.), Madrid, Fundación Duques de Soria, Visor, 1997, pp.161-171.

⁵ R.A. Cardwell, “Los componentes del fin de siglo”, *En el 98*, op.cit., pp.173-175. Véase también C. Longhurst, “Entre lo viejo y lo nuevo: la estética de la novela en el cambio de siglo”, *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, J. Oleza y J. Lluch (eds.), Generalitat Valenciana, 2000, 2 vols., II, pp.762-782.

ra a cabo en torno a la obra de los escritores del 98 ignoró los rasgos universales que los vinculaban innegablemente con el exterior⁶. Quizá en este proceso constante de revisión y rechazo de las posturas establecidas, uno de los más contundentes testimonios lo hallemos en ese Manifiesto de Valladolid “Contra el 98”⁷.

Si parece por tanto, asumida hoy la idea de que la confusa catalogación literaria sobre ese complejo período finisecular debe ser revisada⁸, conviene recordar para nuestro acercamiento a los textos de unos escritores pertenecientes a tal momento histórico, la mencionada cuestión de esa concentrada visión sobre España. El problema de España y el arraigado apego a todo aquello que tenga que ver con nuestro pasado e historia nacionales parece ser el único *leit motiv* recurrente de los mencionados noventayochistas, con olvido de todas aquellas referencias procedentes de estos mismos autores hacia Europa. Frente al cosmopolitismo del denominado grupo americano, estos autores parece que sólo saben mirar dentro de sí y dentro de su propia realidad nacional. Que tal visión no es exacta y que escritores finiseculares volcaron también su mirada más allá de las propias fronteras, no parece difícil de ser demostrado. En la presente aproximación nos interesará ver cómo algunos de estos autores se volvieron hacia ese espacio considerado precisamente origen del nuevo movimiento modernista: América. Un lugar que por sí mismo parecía contener algunas de las características más emblemáticas de esta nueva forma de hacer literatura, como su exotismo e indigenismo. No entraremos no obstante, en el mismo mantenimiento de esos fundamentos “enfrentistas” para demostrar, por ejemplo, cómo algunos hombres del 98 se aproximaron al concebir algunas de sus obras a los presupuestos modernistas. Únicamente y a partir de la obra de tres autores que compartieron cronología y cuya ubicación literaria por lo demás, presente notables diferencias, intentaremos ver de qué manera tan distinta adquiere Hispanoamérica proyección literaria en sus obras.

TRES ESCRITORES FRENTE A AMÉRICA

En un antiguo ensayo, Gonzalo Torrente Ballester manteniendo el tradicional concepto de Generación del 98 señalaba cómo algunos de estos autores

⁶ *La modernidad silenciada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006. Véase del mismo autor, *El jardín interior de la burguesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

⁷ Recogido en el citado estudio *En el 98*.

⁸ Desde una perspectiva ciertamente general y con repercusiones de más amplio alcance, enfoca la presente cuestión Nil Santiáñez en su estudio *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismo*, Barcelona, Crítica, 2002.

volvieron también su mirada hacia el Nuevo Mundo⁹. Para él fueron tres únicamente aquellos, que cada cual a su modo, mostraron atención hacia países hispanoamericanos: Unamuno, Maeztu y Valle-Inclán¹⁰. En su revisión del resto de nombres para él vinculables con el 98, señala Torrente que la ausencia de Hispanoamérica en la obra de Azorín resulta explicable dado que al no haber estado nunca allí, “no pudo ejercer su menester miniaturista sobre un paisaje ignorado”¹¹. Sin embargo, y pese a que Azorín nunca viajó a Sudamérica mantuvo con la misma sostenido contacto, a raíz especialmente de su exilio parisino y de su relación con la prensa argentina en donde publicó numerosos textos. Precisamente su agradecimiento a Argentina quedaría plasmado en varias colecciones de cuentos en donde la propia América ocupa, sin duda, un lugar central.

En situación distinta por haber viajado concretamente a Méjico se encuentra Valle-Inclán quien, según Torrente, es el primer autor moderno que maneja “con fines literarios materia prima americana”¹². Un espacio, el mejicano, que también conocería otro autor coetáneo a ambos y cuya experiencia respecto a la realidad hispanoamericana supera sin duda, la de cualquiera de los escritores de entonces. Nos referimos a Blasco Ibáñez escritor a menudo olvidado y excluido del canon establecido en la literatura finisecular, por haber quedado al margen de esos grupos a los que se suele reducir la realidad literaria del momento, de modernistas y noventayochistas. Un autor que viajó por numerosos países hispanoamericanos y que reflejó su singular fascinación por ellos en muchas de sus obras. A tres relatos de estos tres autores nos referiremos pues, en las presentes páginas, intentando mostrar pese a la necesaria limitación de éstas, cómo una misma realidad puede ser contemplada a través de miradas muy diversas.

1. SONATA DE ESTÍO DE VALLE-INCLÁN

Aparecida en 1903, Valle-Inclán había publicado no obstante, muchos años antes un cuento titulado “La niña Chole” recogido en *Femeninas* (1895) que resulta el innegable germen de ésta¹³. La distancia entre ese primitivo embrión del

⁹ “La Generación del 98 e Hispanoamérica”, *Arbor*, 36, 1948, pp.506-515.

¹⁰ Y no deja de ser bastante sorprendente la mención de este último, a tenor de su habitual inclusión especialmente en su primera etapa, en el grupo modernista.

¹¹ Art.cit., p.506.

¹² Art.cit., p.509.

¹³ Puede verse dicho cuento en la edición de *Femeninas* de J. del Valle-Inclán, Madrid, Cátedra, 1992. Para la compleja utilización y presencia del mismo en obras diversas, remito tanto a dicha edición como a la obra de L.T. González del Valle, *La ficción breve de Valle Inclán*, Barcelona, Anthropos, 1990.

cuento primigenio y la obra ya de plena madurez que es la *Sonata de estío* es ostensible, y tempranas voces como las de César Barja o el propio Torrente iniciaron en ello¹⁴.

Para el enfoque que guía nuestro análisis quizá el dato diferenciador más relevante radique en la significativa sustitución en unos momentos de la narración, de unos espacios cerrados por otros abiertos. De manera que la escena en el comedor del barco de “La niña Chole” desaparece en la *Sonata*, y lo que desde luego resulta más significativo, el encuentro primero entre el Marqués y la protagonista femenina, en lugar de producirse en el interior de un hotel, se sitúa en un paraje tan representativo del exotismo indígena que envuelve la historia, como una pirámide. A la sombra de ésta y rodeada por su cortejo de servidores encuentra Bradomín a la Niña Chole quien, de camino hacia San Juan de Tuxtlan, había parado a descansar en Tequil. Frente a la realidad despersonalizada y común del comedor de un hotel, esta otra única y característica del paisaje mejicano. Y es que en la *Sonata de estío* y por encima casi podría decirse, de la virulenta y encendida anécdota amorosa, destaca con carácter protagonista la misma realidad de Méjico. Un país que Valle-Inclán conoció de cerca y que, sin duda, lo fascinó convirtiéndose en materia prima de sus textos literarios.

El arranque de la misma contiene las principales claves del relato. Un narrador personaje, el Marqués de Bradomín, evoca desde su presente una antigua historia amorosa¹⁵, iniciando su relato con la justificación del motivo de su viaje:

Quería olvidar unos amores desgraciados, y pensé recorrer el mundo en romántica peregrinación (...) Decidido a correr tierras, al principio dudé sin saber adónde dirigir mis pasos: Después, dejándome llevar de un impulso romántico, fui a Méjico. Yo sentía levantarse en mi alma como un canto homérico, la tradición aventurera de todo mi linaje (...) Me atraía la leyenda mejicana con sus viejas dinastías y sus dioses crueles¹⁶

Se trata por consiguiente, de una historia que corresponde a una temporalidad bastante lejana – y son frecuentes las intromisiones del presente narrativo que ponen de manifiesto dicha distancia –, pero que, no obstante, es recordada con toda intensidad. Si en toda obra que se presente bajo el carácter

¹⁴ Véanse los comentarios del primero en *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1935, pp.364-365. Sobre las *Sonatas* en general, remito al estudio clásico de Zamora Vicente.

¹⁵ Sobre el carácter no fidedigno de tal voz narrativa véase el mencionado estudio de González del Valle.

¹⁶ *Sonatas*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, pp.141-143. Citaré siempre por esta edición.

de memoria ese habitual alejamiento en el tiempo, entre el momento de la escritura y el de los hechos recordados, supone la disminución y aún desaparición en quien escribe de los afectos y sentimientos que experimentara¹⁷, en el caso del Marqués de Bradomín tal norma no parece cumplirse. En su relación de aquellos antiguos hechos no sólo las emociones y afectos vuelven a invadir al anciano personaje, sino también todo tipo de sensaciones suscitadas al evocar su contacto con aquellos escenarios tan lejanos y no obstante, tan vívidamente presentes aún en él. Una impresión de inmediatez que en algunos momentos del relato surge con toda claridad por el uso del presente narrativo. Manejado ya en la antigua épica con ese mismo afán vivificador, recordemos cómo sería rasgo habitual en la obra azoriniana. En el presente caso el narrador se aproxima con tal intensidad a determinadas escenas, que no sólo el ritmo ralentizado del relato nos introduce de lleno en ellas, sino que las transiciones bruscas del pasado habitual en toda narración – de por sí género retrospectivo – a un inesperado presente hace que las sintamos aún más de cerca. Como botón de muestra representativo sirva la escena en que el Marqués rememora la imprevista y gozosa aparición de la Niña Chole en su barco:

Una mujer viene sentada en el timón. El toldero solamente me deja ver el borde de la falda (...) ¡Es ella...! Sí, era ella, más gentil que nunca (...) Hela en pie sobre la barca (...) Yo gano la cámara por donde necesariamente ha de pasar (...) Recuerdo perfectamente que estaba desierta y un poco oscura. Las luces del amanecer cabrilleaban en los cristales. Pasa un momento. Oigo voces y gorjeos: Un rayo de sol (...) ilumina la cámara, y en el fondo de los espejos se refleja la imagen de la Niña Chole (pp.164-165).

Las emociones revividas en quien escribe no sólo afectan como indicamos, a la evocación de aquella pasión amorosa por la hermosa criolla; los recuerdos de aquellos exóticos y tropicales paisajes laten en el narrador con tal fuerza, que impregnan desde el inicio hasta el final de la *Sonata* cada una de sus páginas. Méjico contemplado desde la perspectiva del extranjero venido de lejos se convierte así, en el centro de la obra; un Mejico cuya realidad legendaria de “viejas dinastías” y “dioses crueles” fascina y atrae al desengañado Marqués. Conforme a esa técnica impresionista habitual en tanto escritores de la época – y que hallaremos sin duda alguna, en los mismos Azorín y Blasco -, el narrador va deteniéndose a describir los distintos lugares recorridos en su “romántico peregrinaje”. Sólo que aquí no se trata del austero paisaje castellano presente en tantas páginas de obras coetáneas, sino de una geografía voluptuosa y radicalmente distinta. Toda la *Sonata de estío* está repleta de momentos descriptivos de

¹⁷ Algo que sin duda, separa al género de la Memoria del género epistolar y del Diario.

intensa riqueza cromática, en que el narrador funde y reúne sensaciones diversas. Contemplada desde la lejanía Grijalba “Es blanca, azul, encarnada, de todos los colores del arco iris”; en medio del desierto y en un campo de jarochos, “mitad bandoleros y mitad pastores”, recuerda cómo “En el cielo la luna, enlutada como viuda ideal, dejaba caer la tenue sonrisa de su luz sobre la ruda y aulladora tribu (...) Sonaban las esquilas con ingrátido campanilleo, ardían en las fogatas heces de olorosos rastros, y el humo subía blanco, feliz y cargado de aromas, como el humo de los rústicos y patriarcales sacrificios” (p.266). Todo un abigarrado universo de exóticos lugares aparece pues, presentado a lo largo de la obra, del cual emergen colores, sonidos e incluso olores. Un universo evocado, en definitiva, con tal intensidad que las palabras que escribe en algún momento el narrador – “Vuelvo a sentir la angustia de la sed y el polvo” -, relativas a la insólita recuperación de aquellas antiguas sensaciones, pueden trasladarse a las impresiones suscitadas en el mismo lector.

Conforme a un *tempo* narrativo verdaderamente lento, la *Sonata de estío* se construye en torno a la sucesión de secuencias distintas en las que domina sin duda, la morosidad descriptiva. De manera que aun cuando el motivo temático central sea la evocación del amor del Marqués hacia la Niña Chole, la historia de ésta es inseparable del medio en que se desenvolvió y aún este segundo parece aventajar a aquélla. La propia trama narrativa se desenvuelve con demorada lentitud, y algunos de los momentos caracterizados por cierto dramático efectismo no consiguen impulsar el avance de una acción que, en definitiva, carece de tensión dramática. Incluso algunas de tales escenas que rompen momentáneamente el curso estático del relato, como la de la acometida e intento de robo al Marqués o la de la súbita aparición de un bandido cuyo perfil hace evocar un viejo prototipo romántico, no resultan totalmente pertinentes o consustanciales a la acción primera. A modo de estampas engarzadas, algunas de tales secuencias como la del reencuentro con esos jugadores de cartas parece estar más al servicio de la presentación de tipos locales del país, que al del avance de la intriga central. Precisamente en esta breve secuencia el narrador refleja también su habilidad descriptiva al recordar no paisajes o escenarios de México, sino las gentes de allí, de forma que indios, jarochos o algún lépero con su gallo de pelea desfilan ante nosotros. A este respecto, algunas de las páginas más significativas en la presentación de esa masa colectiva son las dedicadas a la feria. Un escenario que, como reiteradamente demostrara Blasco en tantas páginas de sus obras, aparece como adecuado microcosmos aglutinador de una gran variedad de tipos sociales.

Aunque desde luego por encima de la presentación de esos tipos locales cuya personal forma expresiva refleja con singular maestría Valle-Inclán, des-

taca el exuberante y a menudo voluptuoso paisaje mejicano en plena estación estival. Un medio que, sin duda, actúa poderosamente sobre los personajes enardecendo sus pasiones e instintos. Esta singular correlación entre la situación de la naturaleza externa y los afectos de los personajes no es, desde luego, novedosa en la tradición literaria. Ya el Romanticismo había establecido esa cuidadosa concatenación entre una y otros¹⁸. Un Romanticismo que, no cabe duda, proyecta su alargada sombra sobre los denominados escritores modernistas¹⁹ y que impregna toda la *Sonata de estío*. Recordemos las menciones primeras del narrador a su “romántica peregrinación” y su “romántico impulso”, referencias junto a las cuales cabría recordar otras muchas diseminadas a lo largo del relato. Así ese castillo de Ulúa “sombra romántica que evoca un pasado feudal que allí no hubo” o ese romántico Juan de Guzmán “capitán de bandoleros con aliento caballeresco”²⁰, o como emblemático ejemplo romántico, la comparación de la Niña Chole con la bella Atala. Una comparación embellecedora que no es la única que encontramos en la *Sonata*. Si indicamos que en la presente obra valleinclanesca aparece el motivo de la presentación de un mundo lejano y desconocido enfocado desde la perspectiva del extranjero, dicha visión corresponde además a la de quien posee una refinada y culta sensibilidad que transmuta una realidad de por sí exótica, en un universo sublimado por las evocaciones artísticas. Evocaciones de muy diversa índole que se remontan a un pasado mitológico –el viaje desde la fragata a la playa le parece el de los antiguos en la barca de Caronte-, árabe –el sueño del Marqués tras la impresión de haber visto a la Niña Chole-, renacentista –Juan de Guzmán es hermoso como un bastardo de César Borgia-, etc. La realidad aparece, por tanto, singularmente trasmutada y elevada, y el escenario mejicano adquiere nuevos e inesperados contornos que intensifican aún más el hálito legendario y arcaico en que aparece envuelto. Si no cabe duda que el manejo de tal recurso se ajusta perfectamente a la poética que hallamos en la obra de Valle-Inclán en estos momentos, piénsese no obstante, que el mismo había sido manejado por esos mismos autores rechazados por la nueva generación de jóvenes escritores. En su estudio sobre Pardo Bazán y por extensión, sobre el Naturalismo, Baquero

¹⁸ Incluso y aunque ello desborde el objetivo de estas páginas, la deliberada manipulación de la Naturaleza en su acompañada relación con las vidas de los personajes se percibirá aún en el Naturalismo. Piénsese en ejemplos tan evidentes como *La madre Naturaleza* de Pardo Bazán o *La faute de l'abbé Mouret* de Zola.

¹⁹ Véase al respecto la clásica monografía de Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.

²⁰ Y en ambos ejemplos habría que remontarse aún más atrás, a esa literatura caballeresca de innegable proyección en los autores románticos.

Goyanes ya destacó su presencia en la novela cultivada durante esos años, de forma que si en la propia escritora gallega está presente, también lo hallaremos en autores tan distintos como el refinado D. Juan Valera o el tradicionalmente considerado Zola español, Blasco Ibáñez²¹.

En todos estos casos de símiles basados en evocaciones de un pasado remoto, la realidad, como hemos visto, aparece singularmente embellecida en tanto las mencionadas connotaciones artísticas suelen ser de signo ascendente. En la *Sonata de estío*, no obstante, encontraremos también situaciones en que esa transmutación de lo real opera en sentido contrario, de manera que hallaremos escenas caracterizadas por un detallismo degradante. El Marqués recuerda por ejemplo, esa bandadas de pajaracos negros oscureciendo el sol – “Parecían aves de las ruinas con su cabeza leprosa, y sus alas flequeadas, y su plumaje de luto” -, o esa monstruosa turba de lisiados que los cercarán y perseguirán. La ardiente Naturaleza y el paisaje tropical, por lo demás, no siempre suscitan la voluptuosidad o el enardecimiento de los instintos, también pueden encerrar peligros y horrores, tales como los que encuentra el narrador en esa terrible travesía por el tórrido desierto que bajo la fuerte tempestad y tormenta nocturna adquiere tintes espectrales – “La luz caótica de los relámpagos, daba a la yerma vastedad el aspecto de esos parajes quiméricos de las leyendas penitenciales: Desiertos de cenizas y arenales sin fin que rodean el Infierno” (p.265) -.

Si Méjico, en sus contrastes y variedad, se perfila pues, como el objetivo en que posa su mirada ese fascinado extranjero, poseedor de un exquisita sensibilidad y amplio bagaje cultural, éste además se nos presenta como oriundo no de cualquier país europeo sino de uno especialmente vinculado a la realidad hispanoamericana. No cabe duda que la visión de un español, de Méjico por fuerza habrá de ser distinta de la perspectiva de cualquier otro extranjero, y que al lado de la evocaciones del pasado mencionadas, de signo diverso, la que vincula el legado español al Nuevo Mundo late aquí con singular intensidad. Una evocación enraizada de manera especial en quien la resucita y que transmuta, en definitiva, no sólo la realidad contemplada sino también a quien la contempla. Si el Marqués de Bradomín al comenzar su relato se refería a ese singular impulso aventurero latente en él, procedente de su linaje, dicha ascendencia adquiere a lo largo de la obra un más amplio alcance al identificarse con el glorioso pasado de los descubridores españoles, de forma que en el mismo arranque el personaje concluye que “Como un aventurero de otros tiempos, iba a perderme en la vastedad del Imperio Azteca”. Oteando desde la lejanía Vera-

²¹ M. Baquero Goyanes, *La novela naturalista española*. Emilia Pardo Bazán, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.

cruz, el narrador contempla con religiosa emoción la playa “ donde desembarcaron antes que pueblo alguno de la vieja Europa, los aventureros españoles”, y bajo el influjo de idénticos recuerdos se siente ante la Niña Chole como un orgulloso y soberbio conquistador antiguo, o seducida ya ésta, como un capitán conquistador ante una princesa prisionera.

En definitiva, en la *Sonata de estío* no cabe duda que Valle-Inclán resucitará todo tipo de afectos y emociones relacionados con aquellas lejanas tierras que tan de cerca conociera las cuales, impresas con huella indeleble en su memoria, quedarían plasmadas en una bellísima y personal recreación literaria.

2. “EL PRÉSTAMO DE LA DIFUNTA” DE BLASCO IBÁÑEZ

Qué duda cabe, y como se indicó más arriba, de todos los escritores del momento sería Blasco Ibáñez quien mejor y más de cerca conociera la realidad hispanoamericana. En su novelesca biografía²² destaca con luz propia el episodio de sus intentos colonizadores en Argentina, país no obstante, que no fue el único que el autor conociera – aunque sí el más intensamente vivido por tan ambiciosa y finalmente fracasada empresa -, pues sus viajes abarcaron otros muchos países latinoamericanos. Unas experiencias que, como en otros muchos casos en la producción de este autor, se reflejaron en su obra literaria; junto a las varias novelas y relatos breves que escribiera relacionados con el mundo de Hispanoamérica, o esas obras como *Argentina y sus grandezas* y *El militarismo mejicano*, Blasco llegó a proyectar un ambicioso proyecto exclusivamente dedicado a la América Latina. En una entrevista publicada en un periódico de Buenos Aires en 1912, el escritor se refería al mismo, precisando incluso los títulos y la temática general de las novelas que lo compondrían.

Pero como Smith ha estudiado, el interés del autor por Sudamérica es anterior a su conocimiento directo de aquélla, de manera que en algunas de esas obras posteriormente repudiadas por él y que se incluyen en sus juveniles inicios románticos estará presente. Quizá el caso más claro sea el de *Los fanáticos*, parte de cuya acción transcurre en Brasil²³.

²² Y no resulta extraña la elevada cantidad de libros publicados sobre la vida del autor. La que suele considerarse más sólida y mejor documentada biografía del autor valenciano es la de León Roca, *Vicente Blasco Ibáñez*, que cuenta con varias reediciones, la más reciente publicada por el Ayuntamiento de Valencia en 2002.

²³ Como señala Smith probablemente Blasco manejó como fuentes de información libros de geografía sobre aquel país. Para una revisión de la producción literaria del autor valenciano bajo este enfoque, véase el artículo de este crítico, “América en la obra de Blasco Ibáñez”, *Vicente Blasco Ibáñez. La aventura del triunfo 1867-1928*, Diputación de Valencia, 1986, pp.113-127. Sobre Blasco y América pueden verse también las aportaciones de diversos críticos incorporadas a la

En nuestra presente aproximación hemos elegido una narración de Blasco, “El préstamo de la difunta”, considerada por un destacado especialista en el relato breve como Baquero Goyanes como “una de las mejores y más impresionantes novelas cortas de nuestra literatura”²⁴. Ésta aparecería incluida junto a otros relatos en una colección que tomó el nombre de dicha narración, señal inequívoca de la consciencia del propio autor de su valor. Publicado en 1921 por Prometeo, el libro aparece compuesto por 14 relatos, de los cuales un nutrido grupo lo forman varias narraciones situadas en diversos países de la América Latina²⁵.

“El préstamo de la difunta” se desenvuelve en Argentina y Chile, si bien también habrá referencias a Bolivia e incluso aparecerá algún personaje de tal nacionalidad. Dividido en cuatro capítulos el relato, frente al *tempo* lento de la *Sonata de estío* y a la primacía de lo descriptivo de aquélla, se caracterizará por una acción rápida y una tensa intriga que culmina frente al final abierto de la obra de Valle, en una efectista conclusión. El protagonista de la historia es un personaje de un pueblecito argentino de los Andes, de singular onomástica, Rosalindo Ovejero, quien ostenta con orgullo ese nombre que una mestiza sentimental le había puesto, como consecuencia de sus “desordenadas lecturas”²⁶. La narración nos presenta el viraje que la vida del mismo experimenta, con motivo de su presencia en la famosa procesión de “el señor del Milagro” y su participación en una reyerta en la que matará a un hombre. Es su huida hacia el país vecino, Chile, y lo que en el peligroso viaje le sucede el motivo principal en torno al que Blasco construirá su relato.

Buen conocedor de las tradiciones del país, el escritor nos muestra con suma habilidad a lo largo de su historia, cómo esa antigua mentalidad europea se superpuso pero no eliminó completamente, ancestrales creencias que se prolongarán y mantendrán vivas, mezcladas con las venidas de fuera. De manera que esa constante temática detectada en el relato de Valle-Inclán, referente al pasado de los descubridores españoles, se proyecta también en esta obra. Una situación que hallamos desde el mismo arranque de la misma, dado que si el narrador se refiere a la fe inmensa que se tiene a este Cristo llegado al país “po-

sección primera de la obra colectiva *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, op.cit., vol. I.

²⁴ *El cuento español en el S. XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p.670.

²⁵ Otras narraciones breves que delatan sus experiencias americanas aparecerán en las *Novelas de la Costa Azul*.

²⁶ En estos peculiares y literarios nombres, producto de la mente quijotesca de tal personaje, podría verse la influencia de una obra que Blasco conocía y admiraba como la *Tristana* de Galdós – con Cervantes, por supuesto, al fondo –.

co después de los primeros conquistadores españoles”²⁷ y que ha ido obrando a lo largo del tiempo innumerables milagros, inmediatamente menciona la presencia de otras divinidades y seres acatados y temidos también por el pueblo, como la “Viuda del farolito”, una bruja portadora de un farol y cuya aparición iba asociada a una muerte próxima²⁸. Entre ambas tradiciones parece oscilar el protagonista quien, al iniciar su peligrosa travesía por el camino del Despoblado que lo adentrará en el terrible desierto conocido como la Puna de Atacama, se encomienda a las dos divinidades: el Cristo de Salta y la Pacha-Mama – “Las dos sangres que existían en él le daban cierto derecho a solicitar el amparo de ambas divinidades” (p.77) -²⁹. De las dos tradiciones acabará imponiéndose la segunda cuyo progresivo domino se constituye, a la postre, como el eje central en torno al que construirá el autor su historia.

En ésta cabe advertir un cuidadoso y bien conseguido equilibrio entre narración, descripción y diálogo. Experto artífice en el arte descriptivo – un descriptivismo próximo, como se indicó, a las técnicas impresionistas³⁰ -, en el presente caso el autor condensa y ajusta a las pinceladas precisas la presentación de los personajes y de la propia realidad. No deja de ser significativo, al respecto, que a excepción de una figura como el “ño” Juanito el resto de personajes carezca de nombre. Si bien y como suele ocurrir en tantas obras del autor valenciano, el escritor nos ofrece alguna escena caracterizada precisamente por la presencia de toda una masa colectiva. La de la procesión inicial, con esa variedad de personajes distintos ataviados con los atuendos típicos, ofrece en su rica gama cromática buen ejemplo de ello. También breves pero acertadas resultan las notas descriptivas que perfilan el desolador paraje que Rosalindo debe atravesar, una tierra árida y despoblada cuya carencia de vida impresiona al desdichado protagonista. Precisamente para recobrar el ánimo invoca el ejemplo de antiguos conquistadores españoles que antes que él hubieron de cruzarla. En tal paraje encontrará Rosalindo la tumba de la viuda Correa, un personaje que dio pie a una vieja leyenda popular por la que se decía que ésta fue hallada muerta de sed y agotamiento en aquél lugar con su hijito, y cómo al ser enterrada se

²⁷ *El préstamo de la difunta y otros relatos*, J. Más y M^a T. Mateu (eds.), Madrid, Cátedra, 1998. Citaré siempre por ella.

²⁸ Una figura típica del folclore universal. Singularmente asociada a la misma aparece el personaje que da título a una de las narraciones más famosas de Alarcón, “La mujer alta”.

²⁹ Junto a estas dos evocaciones del pasado: la indígena autóctona y la de los conquistadores españoles, es curioso comprobar alguna de índole diferente presente también en Valle y que acentúa el perfil legendario de los hechos, relacionada con el mundo árabe que tanto atrajo también a Blasco.

³⁰ Y aquí cabría recordar la influencia y relación señaladas por la crítica con la pintura de Sorolla.

instituyó la costumbre de que los viajeros dejaran monedas en un bote, para sufragar misas por su ánima³¹. Con el fin de poder subsistir Rosalindo tomará en préstamo dinero de dicho bote que se compromete, no obstante, a devolver en el plazo de un año. Un préstamo que se constituirá en el motivo de su singular enajenación, y que lo obliga a regresar tiempo después para devolverlo. Resulta curioso, al respecto, en lo que concierne al manejo de la descripción, que en ese viaje de regreso al mismo lugar sometido ahora a temperaturas invernales, el narrador prescinda de toda referencia paisajística, centrándose exclusivamente en la turbada conciencia interna del personaje que desoyendo los consejos de todos decide regresar allí, pese a las condiciones climáticas. Y es que especialmente en la parte central y final del relato, Rosalindo se convierte en lo que con término de Henry James podemos considerar personaje *reflector*, a cuya óptica aparece ligada en todo momento la del narrador, de forma que son sus pensamientos y su percepción de la realidad lo que se destaca esencialmente. Escasas resultan así, las escenas dialogadas en las que se reproduce en estilo directo las voces de los personajes. En ellas – recuérdese la entrevista del protagonista con el “ño” Juanito – como en general en toda la obra descuella, como ocurría en el caso del relato valleinclanescos, el dominio del autor del léxico y formas expresivas propias de los hispanohablantes del Nuevo Continente.

Sin embargo, como se anotó, será la personal visión de Rosalindo de la realidad la que se erija como el foco conductor del relato; una significativa elección de un yo central que en la presente ocasión aparece al servicio del efecto fantástico. Como la crítica señalara, en el ámbito de la literatura fantástica una de las situaciones más frecuentes es la elección de una subjetividad a través de la cual aparece tamizada la historia, guía única a la que el lector debe atenerse sin el apoyo de una instancia superior poseedora de claves únicas. Esa dependencia del relato de tal tipo de perspectiva provoca la habitual oscilación e indeterminación última de sentido, entre una explicación racional o no de los sucesos. Para un crítico como Lluç Prats, en el presente relato lo fantástico aparece, no obstante, en todo momento restringido por las continuas explicaciones del narrador, cuya visión correctiva racionaliza y devuelve a la realidad lo que únicamente proviene de la visión perturbada de su personaje. De esta forma según él, ese universo mítico-fantástico latinoamericano, que aparece en otros relatos del autor, no llega a dominar la totalidad del mundo descrito³². Pero pese a las

³¹ No deja de ser curiosa la similitud de tal tradición con el arranque de *Los fanáticos*.

³² J. Lluç Prats, “La incursión en lo fantástico: cuentos latinoamericanos de *El préstamo de la difunta* (1921)”, *La vuelta al siglo de un novelista*, op.cit., I., pp.535-544.

limitaciones de las presentes páginas, revisemos más de cerca esta espléndida novela corta.

Dividida en cuatro partes, será en la tercera donde tenga lugar la aparición de lo aparentemente sobrenatural. En su feliz y fácil existencia en las llanuras chilenas, trabajando en las salitreras, el personaje en su acomodada situación económica gasta su dinero alegremente, en una vida desordenada y entregada a la bebida. En tal situación y transcurridos ocho meses encontrará a un compatriota que precisamente regresa a Salta; sin olvidar su deuda, Rosalindo le da el dinero que debía a la viuda Correa con generosos intereses. Si con anterioridad el narrador tan sólo había mencionado que la idea de la deuda le había quitado algunas noches el sueño, será tras haber pagado dicha deuda, meses después, cuando comience a experimentar por las noches unas terribles visiones que el médico atribuye a los excesos alcohólicos. Una explicación que el personaje no compartirá en absoluto. Sin inclinarse por uno u otro, el narrador sólo recuerda cómo esa vida de alucinaciones se había iniciado la noche en que Rosalindo a su regreso a casa, completamente ebrio, había encontrado en su camino a una mujer de siniestro aspecto con un niño agarrado a una de sus manos. Una mujer que no responde a su saludo y a quien el personaje identifica inmediatamente como la difunta Correa. A partir de este momento y situado en la perturbada conciencia de su personaje, el narrador nos ofrece su discurrir interno – ya en estilo directo o en indirecto libre –, mostrándonos la realidad desde su única perspectiva. De esta forma esa espectral figura femenina será mencionada por el narrador cada vez que a ella se refiera como “la difunta”, ajustando, por consiguiente, su visión a la de su personaje. Situados en la atormentada conciencia del protagonista los lectores asistimos a sus preguntas y desvelos continuos sobre el motivo de las apariciones. Unas apariciones que, como precisa el narrador, se producen de noche y cuando el personaje está muy borracho.

Desde un primer momento y aunque permanezcamos situados en la conciencia de este reflector, el narrador se encarga pues, de precisar toda una serie de condicionantes que contribuyen a que no se produzca la completa ruptura del principio de verosimilitud. Si las menciones a la ebriedad del personaje son continuas, produciéndose incluso la conexión causa-efecto entre ésta y la aparición, también el narrador se encarga de concretar que tales encuentros se producen por la noche, con lo que al motivo de las alucinaciones hay que sumar el del sueño³³. Como ocurre asimismo en este tipo de literatura, para que el efecto fantástico consistente en esa duda última se produzca, la percepción de lo so-

³³ Y baste recordar muy lejano en la distancia, el singular dispositivo que envuelve un relato tan aparentemente al margen de lo natural como “El coloquio de los perros”.

brenatural debe quedar circunscrita a una visión, de forma que aquí es sólo Rosalindo, y ninguno de los compañeros que duermen con él, quien ve a la enlutada y al niño. El relato, por lo demás, se desenvuelve en un singular *crescendo* intensivo, ya que familiarizado el personaje con la difunta, ésta desaparece para ser sustituida por un nuevo espectro mucho más terrorífico: la temida “Viuda del farolito” cuya presencia fatal hace temer ahora al protagonista por su vida. Incluso tras la aparición de ésta nuevos sucesos trastornarán aún más al personaje. Desde su distanciada atalaya ese narrador que no aclara nada relatará cómo si bien el personaje seguía bebiendo, ya no tenía visiones; una situación que cambia de forma inesperada una noche, cuando unas manos ocultas tiran de sus piernas con sobrenatural fuerza. Y leemos a continuación: “A pesar de que los amigos rodeaban su cama, las manos invisibles siguieron tirando de la pierna, mientras él lanzaba rugidos de suplicio” (p.98). Aterradora situación que en el presente caso no surge atenuada por ningún tipo de condicionamiento verosímil y manifiesto, y que parece adentrarnos en el mundo de lo irracional puro.

Sin resolverse de forma explícita, por consiguiente, esa dicotomía que se instaure en el relato entre el orden natural o sobrenatural en que se desenvuelve la historia, la misma concluye en un efectista broche final que si en principio, podría pensarse, termina por anclar definitivamente los hechos en el ámbito de lo racional, sin embargo deja ciertos resquicios que nuevamente se engarzan con el universo mítico-fantástico de ancestrales creencias que rodea toda la narración. Recordemos cómo en el inicio de la peligrosa huida el narrador había comentado que el personaje no temía ni a hombre ni a bestia, para concretar incluso que ni siquiera le imponía miedo el terrible puma en continuo acecho sobre el desprevenido viajero. “Lo único que le infundía cierto pavor en esta naturaleza grandiosa y muda, a través de la cual habían pasado y repasado sus ascendientes, eran los poderes misteriosos y confusos que parecían moverse en la soledad” (p.75). De esta forma si en un primer momento ahuyenta con todo vigor a ese puma que “sin duda permanecía junto a la tumba todo el año, por ser este el lugar más frecuentado en la soledad del desierto”, inmediatamente después cree ver en él a un guardián de la tumba. “Hasta pienso supersticiosamente si (...) tendría algo del alma de la difunta, pues en los cuentos del país había oído hablar muchas veces del espíritu de personas que continúan su existencia dentro de cuerpos de animales”.

Precisamente será tal animal quien se abalance al final del relato sobre el extenuado viajero – y resulta magistral la descripción del proceso de congelación del personaje mostrada desde la interioridad del propio Rosalindo –, justamente cuando éste llega de nuevo ante la tumba de la difunta. Efectista cierre

del relato, el narrador que apegado a la óptica del agonizante Rosalindo ha mostrado desde su confusión y debilidad la aparición de un ser sin identificar, sólo aclarará en la última línea de la narración que era el puma; artículo determinado conscientemente manejado aquí que precisa que no se trataba de un puma cualquiera, sino del guardián de la tumba en quien el protagonista creyó ver encarnado el espíritu de la viuda. Un conciso y contundente broche último que sitúa la sorprendente historia de Rosalindo Ovejero en los brumosos límites de un relato que podría él mismo formar parte del universo mítico hispanoamericano, magistralmente reflejado por Blasco en las páginas de esta obra.

3. “ADIÓS AL POEMA” DE MARTÍNEZ RUIZ, AZORÍN.

A partir de 1936 comienza el que se viene considerando período de senectud en la evolución literaria de Azorín y dentro del cual destaca, sin duda, su producción cuentística³⁴. Exiliado en París publicará en la prensa de Buenos Aires los cuentos que formarían esa gran trilogía compuesta por *Españoles en París*, *Pensando en España* y *Sintiendo a España*³⁵, unos libros cuyos títulos resultan de por sí significativos respecto a su contenido. Si el amor por España se consideraba uno de los rasgos característicos de los hombres del 98, no cabe duda que en la obra azoriniana el mismo es fácil de percibir. No obstante por estos mismos años y como homenaje a esa Argentina que, en palabras del autor, le hizo “vividero” París, el escritor concebiría unas obras destinadas especialmente a Hispanoamérica. En 1939 publicaría así en Buenos Aires *En torno a José Hernández*, y posteriormente recopilado por Ángel Cruz Rueda e incluido en el tomo VII de las *Obras completas* de Azorín en 1948, aparecería *Contingencia en América*. Unos libros que señalan cómo también unos espacios y culturas diferentes a la española fueron objeto del interés del autor alicantino, quien los convertiría en materia prima de sus obras. Aunque indudablemente la reelaboración literaria que el escritor llevara a cabo sobre Hispanoamérica no deje de presentar la marca característica del hacer azoriniano, muy distinta a la de los escritores analizados.

Incluido en *Contingencia en América* apareció “Adiós al poema”, un relato que como la mayoría de los cuentos de Azorín se caracteriza por su intensa

³⁴ De los cuentos de Azorín se ocupó hace tiempo Mirella D'Ambrosio, *Azorín escritor de cuentos*, Madrid, Las Américas, 1971, y más recientemente José Manuel Vidal Ortuño. De este último véase su tesis doctoral, *Tradición y Modernidad en la cuentística de José Martínez Ruiz* y su excelente libro, consecuencia de la misma, *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Universidad de Murcia, Edit.um, 2007.

³⁵ Sobre las circunstancias editoriales y la génesis de los cuentos incluidos en ella remito al mencionado libro de Vidal Ortuño, cap. V.

brevedad. Como el resto de cuentos de esta obra, el relato presenta como personaje central a una figura hispanoamericana, en esta ocasión al escritor argentino José Mármol. Si la pluma azoriniana había recreado en innumerables ocasiones personajes o episodios pertenecientes a la tradición literaria española, ahora el autor se vuelve hacia la literatura hispanoamericana. Concebidos en unas mismas fechas, podrían establecerse de esta forma puntos de conexión bajo tal perspectiva, entre los cuentos de *Pensando en España* y los de *En torno a José Hernández*, o esta misma obra, tal como recoge Vidal Ortuño³⁶.

Si en los relatos de Valle y Blasco eran Méjico y Argentina y Chile los espacios recreados, aquí lo será Bolivia. Un lugar contemplado como en la *Sonata de estío* desde la lejanía, ya que se trata de una evocación del mismo por parte de Mármol lo que constituye el motivo del cuento. Aunque realmente más que de evocación de un lugar cabe hablar de la de una atmósfera remota y si apenas perfilada, en la que destaca una figura histórica como Bolívar. Si por un lado la brevedad del cuento azoriniano no permite indudablemente, como en las novelas cortas vistas, la presentación bastante detallada – sobre todo en la *Sonata* – del universo narrativo, el carácter mismo del texto no se aviene al despliegue de la presentación descriptiva. Recordemos que Torrente señaló como motivo justificador de la ausencia de América en la obra de Azorín, el desconocimiento de una realidad sobre la que no podía ejercer su “menester miniaturista”. Si en el género cuento, sobre todo tal como lo concibe este escritor, resultaría difícil encontrar el detallismo descriptivo habitual en la novela, el desconocimiento directo de la realidad evocada podría además, en el presente caso, justificar también la parquedad de rasgos en la presentación de los escenarios.

Conforme a ese requisito señalado por el propio Azorín de que en un cuento el lector debe entrar en él rápidamente, “Adiós al poema” nos introduce de mano del narrador protagonista, Clemente Olinde, en un espacio sin identificar en el cual el único objeto destacado es una mesa en la que, significativamente tratándose de Azorín, está colocado un reloj. En tal estancia encuentra a José Mármol, “el querido poeta”, llorando. El cuento desarrolla, pues, sometido a esa reducción temporal tan característica de muchos cuentos de este autor, el diálogo entre ambos. Un diálogo en el que lleva la voz cantante el poeta, al reflexionar ante su amigo sobre los problemas que le suscita la génesis de la obra que intenta escribir – tema este, como analizara D’Ambrosio, presente en otros muchos cuentos azorinianos³⁷-. Refiriéndose al texto que intenta crear y mane-

³⁶ Op.cit., p.216. Sobre el escritor como tipo literario habitual en la cuentística de Azorín véase la obra de D’Ambrosio, p.122 y ss.

³⁷ Op.cit., p.81.

jando el habitual presente narrativo característico del escritor alicantino, Már-
mol le habla a Clemente del escenario reflejado en su poema

Nos encontramos a gran altura sobre el mar. La nación a que esta planicie pertenece es
un pueblo mediterráneo. Por ninguna banda puede atalayarse el piélago azul. Y en esta
soledad hay una casita blanca, perdida en la infinitud, abrumada por el silencio (...) ¿Te
había dicho que donde nos encontramos es en Bolivia? Bolivia, la mediterránea, la de las
soledades inmensas, la de los horizontes límpidos y remotos está en mi corazón³⁸

Lejos por tanto, de toda minuciosidad descriptiva, Bolivia aparece en el re-
cuerdo del personaje reducida a unos pocos y desde luego poéticamente subje-
tivos trazos, lirismo que se acentúa al aproximarse el escritor-poeta a esa casita
e imaginar en ella a un hombre que, en el silencio envolvente del ambiente, toca
una guitarra de la que arranca “resonancias ultramundanas”. A esta casita llega
precisamente Bolívar “uno de los más grandes hombres que ha producido la
Humanidad” (p.1242), y conmovido por la melodía de Bach – “¡Bach asociado a
la infinitud del horizonte!” – se sienta junto al innominado guitarrista y perma-
nece en estática y ensimismada actitud. Estampa lírica típicamente azoriniana,
el espacio de Bolivia lejos de adquirir consistencia plástica se difumina para
convertirse en telón de fondo de las reflexiones y cavilaciones de un Bolívar
próximo a la muerte; imaginaria escena en la que dice Mármol “los tiempos (...)”
se aglutinan y fusionan”, solapándose o superponiéndose la tranquila calma de
la aislada casita envuelta en la melodía de Bach, con el estruendo y fragor de la
batalla de Junín. Una singular manipulación de la Historia reflejada en ese su-
puesto poema que Mármol desea escribir pero que teme no sea comprendido
por quienes lo lean. De tal forma que el relato concluye precisamente con la
despedida del creador a su obra nonata, en un final abrupto por el que no sólo
se cercena la continuación del poema iniciado, sino la propia situación marco
que constituye en definitiva el cuento³⁹.

Más que un paisaje concreto, más que una realidad definida, Bolivia se nos
presenta, por tanto, en el presente relato como una imprecisa y lírica atmósfera,
acorde con el estado anímico del personaje que la evoca. En una narración difí-
cilmente catalogable, pues si por las propias vacilaciones metaliterarias presen-
tes en ella sobre el mismo proceso creador podría vincularse con ese tipo de
relato que Vidal Ortuño catalogara como cuento-ensayo – y desde luego el diá-

³⁸ *Obras completas*, Á. Cruz Rueda (ed.), Madrid, Aguilar, VII, 1962, pp.1241-1242. Citaré siempre por ella.

³⁹ Sobre los finales abiertos en la obra de Azorín véase M. Martínez del Portal, “Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz”, *Ínsula*, núm.556, 1993, pp.18-19.

logo contribuye a ello⁴⁰ -, el estatismo de esa breve estampa del meditabundo Bolívar en la soledad inmensa de la casita aislada confiere también al texto cierto delicado lirismo. Singular confluencia de registros literarios que, tratándose de Azorín, no resulta demasiado sorprendente.

En definitiva, el universo hispanoamericano contemplado desde la perspectiva de tres escritores españoles que compartieron un mismo tiempo aparece como materia prima esencial, recreada en algunas de sus obras. Tres autores pertenecientes a un período decisivo de nuestra historia literaria dentro de la cual han venido a ocupar lugares distintos. Y sin embargo y cada uno, desde luego, a su manera, en los tres casos su obra no sólo reflejó el tan reiterado “problema de España”; también esa otra realidad tan lejana pero al mismo tiempo tan próxima de la América Latina les sedujo y se transformó en fuente de inspiración, capaz de producir unas bellas y distintas recreaciones literarias

ANA L. BAQUERO ESCUDERO*

Universidad de Murcia

⁴⁰ Un tipo de relato que cuenta con precedentes en la tradición anterior en la obra de Clarín, y que también hallaremos en la de Unamuno.

* Estudio realizado dentro del Proyecto de Investigación *La recepción de las disciplinas literarias en el Bachillerato en España*, 03074/PHCS/05, Fundación Séneca, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

EL SURREALISMO EN LOS CUENTOS DE ROGELIO SINÁN: *EL SUEÑO DE SERAFÍN DEL CARMEN*

Rogelio Sinán es bastante conocido en su tierra, pero su obra es injustamente desconocida más allá de las fronteras panameñas. El propio autor confiesa, en una entrevista a Alina Camacho-Gingerich, que le gustaría que su obra fuera divulgada en Estados Unidos pues “lamentablemente, con la excepción de *La boina roja* y uno que otro cuento, se desconocía” (22).

La obra de Bernardo Domínguez Alba -verdadero nombre del escritor- es interesante en tanto que ejemplo de conciliación de distintas tradiciones: Sinán estuvo en Europa y allí conoció las tendencias vanguardistas más novedosas pero, además, trabaja también con temas americanos; refunde ambas vertientes y crea una obra considerable y admirable, si tenemos en cuenta la sequía literaria en la que se encuentra Panamá cuando él comienza su andadura artística.

En las páginas siguientes nos proponemos analizar algunos aspectos de la obra de Sinán dentro de un doble contexto: el geográfico y el de género literario. De esta forma, repasaremos en primer lugar las circunstancias que determinaron la creación literaria de Sinán tanto en Hispanoamérica como en Europa y, en segundo, la inclusión de su obra en el género narrativo hispanoamericano.

NARRATIVA VANGUARDISTA HISPANOAMERICANA: EL CASO DE PANAMÁ

Es muy arriesgado perfilar un panorama general de la narrativa vanguardista hispanoamericana ya que los ritmos de los distintos países que forman esa zona geográfica son de lo más variado. Y no hablamos sólo de los ritmos literarios sino también, y sobre todo, de su desarrollo económico y social. Como bien señala Fernando Burgos, las dos últimas décadas del siglo XIX supusieron una radical transformación en el nivel infraestructural latinoamericano. Este auge no podía menos que influir en la expresión cultural y, para el caso que ahora nos ocupa, literario. Dicha situación va evolucionando hasta originar el surgimiento del llamado momento histórico de la vanguardia (1910-1945). Los escritores introducen en sus obras elementos renovadores y experimentales que se convierten en trasunto de la cambiante realidad; las ciudades crecen, las comunicaciones se aceleran, los transportes mejoran y todo ello imprime un dinamismo en la vida del ser humano -y, cómo no, del escritor- que no escapa a las manifestaciones literarias. En las obras vanguardistas aparecen máquinas, ruidos, elementos industriales, etc., pero quizá más interesante sea discernir la modernidad latente que subyace tras esos elementos futuristas.

A la luz de estos condicionamientos “extra-culturales” surge la literatura vanguardista latinoamericana en general, y panameña en particular, envuelta en un mar de confusiones que no son más que el remedo de lo que ocurría en otras latitudes. Ese caos provoca que los patrones tradicionales se desmoronen. Como apunta Schulman (Burgos, 35) “la novela por momentos asume la forma lírica tradicional de la poesía y ésta, a su vez, se vuelve su propio antagonista -la anti-poesía-”. La base de este eclecticismo radica, sobre todo, en el hecho de que la literatura de “contenido”, una vez que esos contenidos de la vida real -religión, ciencia, etc.- se han agotado, ya no tiene razón de ser; ahora sólo queda es el lenguaje, y el lenguaje no entiende de géneros. Por eso, y en tanto el lenguaje es el elemento axial de toda la narrativa del siglo XX, la novela de vanguardia se convierte en el caldo de cultivo idóneo para la explosión y desarrollo de la novela moderna. Algunos autores como los anteriormente citados Schulman y Burgos plantean la necesidad de estudiar estas manifestaciones literarias dentro de un *continuum*; parten de las teorías de Habermas, para quien la modernidad es un “proyecto incompleto”. La presuntamente consumada modernidad no ha llegado todavía ni siquiera a su mayoría de edad, especialmente en aquellos países donde los problemas armados y políticos persisten, pues sus ramificaciones no han permeado todos los ámbitos de la realidad: cultura, economía, sociedad. De ahí que Burgos presente la idea de que la novela vanguardista es el detonante -que también está en deuda con la novela modernista- de todo un proceso ulterior de creación que atraviesa el siglo XX.

Al leer estudios sobre la narrativa hispanoamericana se puede observar claramente que no hay ejemplos panameños. Rodrigo Miró, en su evolución sobre la novela de este país, señala que es paradójica esta ausencia de manifestaciones literario-narrativas ya que en Panamá se dan una serie de circunstancias que, en principio, ayudarían al surgimiento y desarrollo de la novela: “En virtud de nuestro cosmopolitismo, de nuestra múltiple composición demográfica, del característico vaivén de nuestra historia es el Istmo tierra colmada de posibilidades para la ficción” (9).

Sin embargo, la realidad es muy distinta. A finales del siglo XIX, aparecen algunas obras literarias por entregas en los periódicos locales que intentan subirse al tren de la narrativa hispanoamericana, pero el retraso panameño es evidente. La proclamación de la República irá seguida de un auge de la novela. El modernismo ha abierto el camino con un incipiente y tímido cultivo del cuento que proseguirá en la siguiente generación de escritores, más poetas que prosistas, y como señala de nuevo Miró, “atemperados por la presión que en Panamá impone siempre la circunstancia terrena” (19).

Detengámonos por un momento en esta última frase pues puede darnos ciertas claves del retraso panameño en términos literarios. Los problemas políticos, sociales y económicos se incrementan y el aparente respiro individualista que había significado el modernismo da paso de nuevo a una literatura “comprometida” donde la función social -con los temas campesinos y populares a la cabeza¹- cobra preeminencia. Dentro de esta “efusividad” social, difícilmente podían surgir innovaciones técnicas. 1931 será un año decisivo para la eclosión de la vanguardia. Hay un golpe de estado y aparece la revista *Antena*, fundada por Octavio Méndez Pereira y José Dolores Moscote. Este semanario da cabida a las aportaciones de los insurgentes, y allí publica Rogelio Sinán “el sueño de serafín del carmen”² el veinticinco de abril de ese mismo año³.

ROGELIO SINÁN

A pesar de que Rogelio Sinán, pseudónimo de Bernardo Domínguez Alba⁴, es conocido sobre todo por su faceta de prosista, comienza su andadura cultivando la poesía. En 1929, durante su estancia en Roma, escribe su primer libro de poemas, *Onda*, que manda por correo a Panamá como testimonio casi del primer intento vanguardista en su país⁵. En él se asiste a una incipiente poesía pura, al estilo de Jorge Guillén; de hecho, entre otras influencias, Sinán reconoce la del grupo español vanguardista -Rafael Alberti, Federico García Lorca, Pedro

¹ Además de a la situación política, quizá también a ese elemento popular se deba la ausencia de temas vanguardistas, más vinculados con la realidad urbana.

² Era un momento de rupturas; también con las mayúsculas.

³ Otros conatos tempranos panameños se pueden observar, antes de esta fecha, en algunos poemas de Demetrio Korsi.

⁴ Al porqué de su pseudónimo, Sinán responde: “La idea era tener un nombre que fuera único. Hay cientos y cientos de Domínguez. Yo quería estar solo en el diccionario. Las raíces de un nuevo nombre las fui a buscar en las teogonías antiguas. El héroe es siempre hijo de la piedra. Estoy pensando especialmente en Anteo; cada vez que el poderoso Hércules lo tira a la tierra, él gana fuerza, pues la fuerza le viene de la tierra. El escritor, como el héroe, el hombre que quiera realmente hacer un arte, tiene que meter sus raíces en la tierra, en sus mitos y folklore, en todo lo que sea la tierra suya. Mientras más profundo esté metido en la tierra, más universal será su obra [...] Según los agrónomos, la copa es tan grande como las raíces mismas. Es la misma equivalencia. Entonces, como yo nací de mi padre, cojo el nombre de mi padre, Rogelio. La madre es la tierra, Taboga, la isla. El último monte de Taboga, con una cruz en su cima, se llama Sinaí, como el monte Sinaí de la Biblia, y en aquel entonces yo leía a Renán. Entonces, Sinaí y Renán hacen Sinán: Rogelio Sinán” (Camacho-Gingerich y Gingerich, 912-13).

⁵ Para ser exactos, el primer texto que escribe Sinán, siendo aún estudiante del Instituto Nacional de Panamá, fue en 1923, para un concurso de cuentos que conmemoraba la independencia de Panamá de Colombia. Sinán ganó el concurso con su cuento “Viola di San Giovanni”, firmado bajo el pseudónimo de Domingo Alberti, que fue publicado en la revista *Juventud*.

Salinas, Emilio Prados y el propio Jorge Guillén- con la revista *La Gaceta literaria* al frente. El propio Sinán se define así en unos versos de dicho libro:

“Yo era un ave sin alas
y tú fuiste mis alas.
Entonces yo alcé el vuelo
contigo al Infinito
en busca de verdad
y en busca de la esencia
de las cosas. Tú viste
desde la altura otra ave
perdida, sin sus alas
y bajaste a ayudarla.
Yo quedé -ave sin alas-
en el espacio. Y ruedo
todavía hacia el abismo”.

Valgan estos breves apuntes histórico-literarios para comenzar a analizar y comprender las tendencias que perfilan la obra no sólo poética sino también narrativa de este escritor. Los intensos y frecuentes viajes que llevó a cabo Rogelio Sinán le sirvieron para absorber todo aquello que estaba ocurriendo más allá de las fronteras panameñas en materia literaria. Su primer contacto con ese mundo fue su estancia de veinte meses en Chile, como él mismo reconoce al analizar su poesía en 1970⁶; en ese artículo alude a cómo allí comenzó a leer a Gabriela Mistral, Pablo Neruda o Vicente Huidobro y cómo Santiago de Chile le ofreció innumerables estímulos para la creación literaria:

“Todo era nuevo para mí en la urbe, todo me impresionaba: sus románticos parques con estanques, sauces llorones, cisnes y mujeres hermosas; sus cafés; sus tertulias, sus salas de concierto, sus librerías y bibliotecas, sus teatros, sus universidades, su cortesía, su ambiente, su gran cordialidad y, sobre todo, su vida literaria” (Guardia, 27).

Después seguirían otros productivos viajes como sus cinco años en Roma - que Sinán señala como los más decisivos en su formación literaria-, sus casi veinte meses en Calcuta, una temporada en París y diez años en México.

Onda surge al calor de este fructífero peregrinar de Rogelio Sinán y, como hemos dicho, sus cuarenta y ocho poemas constituyen, con su cultivo del arte puro y el verso libre, el detonante de la literatura vanguardista en Panamá en lo

⁶ “Mi poesía, una ojeada retrospectiva”, *Letras de Panamá*, I (febrero, 1970), suplemento.

referente a la poesía. Es especialmente interesante, a este respecto, la opinión que el propio Sinán nos presenta acerca del vanguardismo que él vivió:

“Esta época vanguardista inicial creo que fue muy interesante. Sobre todo porque como fui a Italia -en el 25, casi llegando al 26- después de haber estado un año y medio en Chile, donde conocí a Neruda, comencé a informarme de cómo se había formado el Vanguardismo y me di cuenta de que Marinetti había iniciado el Futurismo desde el año 1909. Lo curioso es esto: Rubén Darío murió en 1916, de manera que varios años antes de su muerte ya Marinetti estaba triunfando en Europa con el futurismo y lo llamaban loco” (Ruffinelli, 134).

Sinán observa, con perspicaz criterio, que las barreras histórico-literarias no son inamovibles: Darío todavía vivía cuando a Marinetti le tachaban de “loco”. Sinán sigue explicando la violencia que llevaba implícito el futurismo y su carga política, y señala que el vanguardismo no llegó a extremos tan radicales en Panamá. No obstante, el fervor de los escritores panameños en aquellos momentos era creciente y, en una de sus conferencias, Roque Javier Laurenza desprecia a todos los escritores panameños que no siguen las nuevas tendencias -excepto a Miró-; a partir de entonces, en palabras de Sinán, “la Vanguardia comienza a imponerse” (Ruffinelli, 135). Él mismo cumpliría un papel activista más allá de la escritura: “Me nombraron a mí profesor en la escuela secundaria y desde entonces comencé a formar a la gente” (Ruffinelli, 135).

Después de estos ensayos poéticos, llegará su faceta de cuentista, novelista y ensayista. Jorge Ruffinelli incluye dentro de su obra los siguientes títulos:

“*Onda* (1929), *Incendio* (1944), *Semana Santa en la niebla* (1949), *Saloma sin salomar* (1949), en poesía; *Todo un conflicto de sangre* (1946), *Dos aventuras en el Lejano Oriente* (1953), *Plenilunio* (1953), *Los Pájaros del Sueño* (1957), *La boina roja* (1954), *Cena común* (1963), *Cuentos de Rogelio Sinán* (1972), en narrativa; *La Cucarachita Mandinga* (1937) y *Chiquilinga* (1961), farsas infantiles; *Los valores humanos en la lírica de Maples Arce* (1959), en ensayo” (128).

La lista anterior pertenece a un artículo interesante en la medida en que presenta una entrevista con el autor y, por tanto, una especie de auto-crítica de su obra. Allí explica, por ejemplo, la influencia que ejerció Pirandello, no sólo en su novela *Plenilunio*, sino en toda su obra -también en *La isla mágica*-. En Italia, asiste a las representaciones de la compañía de este dramaturgo y presencia *Seis personajes en busca de autor*, lee la traducción al español y le fascina la nueva técnica teatral que allí se desarrolla. Para Sinán, “Pirandello realmente revolucionó el teatro en Europa. En cierta forma ya lo había hecho con los cuentos,

donde había establecido por primera vez el hecho de la ambigüedad, de no dejarle al lector el asunto digerido, sino a medio digerir” (129).

En cuanto a las influencias que impregnaron su obra, el autor señala que, además de Pirandello,

“el mismo Dante, con la *Divina comedia*, ejerció una influencia enorme en mi poesía [...] En [mi] narrativa la influencia está tanto en los novelistas italianos como en Maupassant. Leí, por ejemplo, a un maestro de la juventud de acá: Guillermo Andreve. Él se refería mucho en sus escritos a los cuentos de Maupassant, y entonces yo me entusiasmé y comencé a leerlo [...] También los libros de Dostoievski fueron libros de cabecera” (130).

Como podemos observar, y aunque los temas de la narrativa de Sinán son básicamente panameños e hispanoamericanos, beben también de la más honda tradición europea. Asimismo es interesante el hecho de que estuviera en Francia y allí conociera el surrealismo y, en este punto, merece la pena hacer un pequeño inciso para apuntar un par de cuestiones al respecto.

El surrealismo llega a Hispanoamérica en los años veinte del siglo XX y se apropia, sobre todo, del género de la poesía. El mismo desarrollo poético se da en Francia, maestra de los hispanoamericanos en cuestiones vanguardistas. No en vano, escritores como Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, Louis Aragon o Max Jacob -por citar sólo algunos- se convierten en modelos obligados para los escritores hispanoamericanos. La vanguardia comienza a florecer en las revistas, y las novedosas técnicas de los franceses se dan a conocer a partir de escritores como Vicente Huidobro y César Vallejo. Este último, por ejemplo, estaba en París cuando Breton publica su *Primer manifiesto*⁷. Por su parte, Borges introduce el Ultraísmo, versión española de la vanguardia francesa. La diferencia, no obstante, entre ambos es que los primeros no radicalizan su estética hasta extremos políticos.

Es decir, la década de los veinte es el punto de partida del surrealismo hispanoamericano, aunque algunos críticos matizan algo más dicha aserción:

“Alejo Carpentier cree que el surrealismo empezó a tener impacto en Hispanoamérica cuando la escuela francesa ya había entrado en su segunda fase, es decir, después de la publicación del *Segundo Manifiesto* por Breton en 1930. En cambio, Cedomil Goïç mantiene que la sensibilidad de muchos escritores chilenos entre 1920-1935 fue surrealista” (Langowski, 29).

⁷ Sin embargo, Langowski señala que, por aquel entonces, “la obra más difícil de Vallejo ya se había escrito. Los críticos de *Trilce*, aunque admiten la presencia de influencias surrealistas, no creen que Vallejo sea un gran admirador del movimiento” (26).

Como dijimos más arriba, el surrealismo comenzó siendo un movimiento básicamente poético, pues el mismo Breton pensaba que sólo a través de la poesía se podía transmitir el nuevo sentir surrealista. Sin embargo, a medida que este vanguardismo avanza, sus técnicas van siendo también progresivamente introducidas en la prosa. Al llegar al estudio de la prosa surrealista hispanoamericana topamos, sin embargo, con un problema fundamental: ¿en qué medida este movimiento -de alcance internacional- se articula con el realismo mágico -genuinamente hispanoamericano-? A este respecto, Langowski critica, por ejemplo, los planteamientos de Luis Leal quien en su *Breve historia de la literatura hispanoamericana* señala una serie de características que definen el realismo mágico y que lo distancian del surrealismo; según Langowski, “el surrealismo ha sido un movimiento penetrante [...], es posible hallar sus características aun bajo otros nombres en la ficción hispanoamericana” (36), y sigue apuntando que “la incertidumbre de las teorías de Leal yace no sólo en las aparentes semejanzas entre el surrealismo y el realismo mágico, sino también en el hecho de que ciertos autores como Asturias, Carpentier, Sábato y Cortázar, han admitido que fueron influidos por el surrealismo francés” (36).

Volviendo a Sinán, éste comienza su tendencia vanguardista en la poesía – *Onda* (1929)-, como dijimos, pero después su obra va tomando otros derroteros⁸ y, a su vuelta de Italia, escribe “el sueño de serafín del carmen”⁶, cuya elaboración Sinán describe así: “Para una revista llamada *La Antena* escribí especialmente el cuento “el sueño de serafín del carmen”, un cuento con la influencia directa de una página del *Ulyses*, la última traducida por Borges” (132). Y sigue explicando que “después en París, en el 31, escribí “A la orilla de las estatuas maduras”, por insistencia de Alejo Carpentier, quien envió el cuento a La Habana para publicarlo en la revista *Social*” (132).

Pero no siempre se escribe por amor al arte. Sinán reconoce que *Semana Santa en la niebla* fue el resultado de una acuciante situación económica. Más adelante escribirá *Plenilunio*, una novela que une la influencia pirandelliana con ecos del freudismo y el surrealismo, sin olvidar el componente político y social. Sinán apunta que “lo que en *Plenilunio* existe es la denuncia de lo que fue Panamá durante la guerra, por culpa de los Estados Unidos, que transformaron Panamá en un burdel” (137).

La obra de Sinán, por tanto, se articula a partir de una diversa gama de elementos: el surrealismo -como veremos más adelante en alguno de sus cuentos-, el aspecto social, el vanguardismo, etc., y a todo ello se une el ingrediente

⁸ Sinán confiesa que “en un momento dado me di cuenta de que la poesía no salía con la misma espontaneidad que salió *Onda*” (Ruffinelli, 132).

genuinamente hispanoamericano del realismo mágico. Sinán, siguiendo con el análisis de su obra, responde a la siguiente pregunta:

- ¿Tú consideras válida la designación de “realismo mágico” creada para tu narrativa?
 - En alguna forma sí, porque la he buscado intencionalmente. Tanto es así que en *La boina roja* la magia haitiana representa el elemento mágico. Está puesta especialmente para presentar el elemento mágico porque allí este es la sirena [...] [Aunque] todo está en la mente de este hombre que ha sufrido un colapso y está naturalmente desorientado” (Ruffinelli, 137).

Sinán, de este modo, busca configurar su obra a partir de un elemento mágico, pero también percibimos un elemento de psicologismo que, más tarde derivará en el surrealismo de otros cuentos.

Según Márquez Rodríguez en su trabajo “El surrealismo y su vinculación en el realismo mágico y lo real maravilloso” (Burgos, 77-86), el realismo mágico se referiría exclusivamente a un fenómeno estético -en el sentido en el que lo planteó Usler Pietri-; por otra parte, lo real maravilloso respondería, más bien, a lo extraordinario de la realidad americana. De este modo, los recursos formales de este último serían la exageración y la deformación grotesca. Es obvio que estos dos recursos pueden pasar a formar parte también de una creación surrealista. De ahí que en algunas ocasiones sea difícil deslindar dichos conceptos. La diferencia fundamental sería quizá que, mientras el surrealismo se basa en el automatismo y, por consiguiente, en el subconsciente del artista, el realismo mágico se sirve de la conciencia estética⁹.

Este somero acercamiento teórico nos sirve para comenzar a analizar, en el siguiente punto, el surrealismo de Sinán y observar en qué medida se nutre de forma directa de las fuentes francesas.

EL CUENTO SURREALISTA: “EL SUEÑO DE SERAFÍN DEL CARMEN”

En una entrevista concedida a su compatriota Enrique Jaramillo Levi, Sinán define el género del cuento como “síntesis; [...] cuento es la primera persona del verbo contar: yo cuento. Es decir, cuento era lo que podía narrarse, contarse. Lo cual lo acerca un poco a la aritmética” (123).

Después de esta definición del género, en otra entrevista categoriza también su cuento “el sueño de serafín del carmen”:

⁹ Carpentier, por ejemplo, después de su estancia en París y de conocer los “entresijos” del surrealismo, se percata de que se basa en métodos artificiales que no le sirven para retratar la realidad americana. Será únicamente lo real maravilloso el instrumento que le ayude a reflejar esa excepcionalidad de América.

“Hay un cuento que se llama “el sueño de serafín del carmen”. Como ustedes saben, es un cuento totalmente de vanguardia; ése es el primer cuento de cuando yo vengo ya de Roma. Ese cuento, que es el primero que hago, es totalmente surrealista. Bueno, no totalmente surrealista, sino de vanguardia, ya con influencia del monólogo de Joyce” (Camacho-Gingerich y Gingerich, 919-20).

Así es como habla Rogelio Sinán de este su primer cuento. El propio autor duda al definirlo: ¿surrealista? ¿vanguardista? Quizá aquí asistamos a las primeras manifestaciones del surrealismo en Rogelio Sinán quien, sin embargo, y probablemente por ser su primer cuento (enfatisa el dato de que “es el primero que hago”), no quiere etiquetarlo de forma rotunda. Pero ¿por qué se caracteriza realmente el surrealismo? Langowski nos ofrece una serie de criterios, a saber:

“Probablemente el [criterio] más infalible es el efecto subjetivo que tiene sobre el observador, la sensación de que está en presencia de un mundo extraño e inquietante [...] Las raras sensaciones de misterio, de incongruencia, y de absurdo¹⁰ pertenecen a la experiencia estética del surrealismo. Un criterio más objetivo, sin embargo, es la técnica de irracionalidad que comprende una nueva lógica basada en la libre asociación. Aquí, formas tradicionales de significación son reemplazadas por la ilimitada yuxtaposición de ideas e imágenes. Estas relaciones fortuitas producen una realidad ya no confinada por las leyes de la lógica, causalidad y sintaxis [...] El surrealismo proyecta las formas de deformación y las emociones de enajenamiento. Esto se cumple muchas veces por el uso artístico de estados oníricos y alucinaciones, la adaptación del psicoanálisis freudiano al arte y la exploración del ocultismo y lo sobrenatural. Pero, las más de las veces, el artista emplea estos elementos en conjunto con técnicas más conscientes” (10-1).

Veamos en qué medida se adaptan esos criterios definidos por Langowski al cuento de Sinán. La ruptura con los órdenes tradicionales es fácilmente observable. Las leyes de la lógica se rompen frecuentemente, en algunos casos con una doble dislocación: en los planos semántico y lexemático. Un ejemplo: “Estamos en New York, gritó un groom. Y todos nos lanzamos a la borda del barco” (9). En el lexema *groom* asistimos a la primera ruptura: se quiebra el flujo narrativo en español y se introduce un término en inglés. Ocurrirá también más adelante con *match* (11). En cuanto al significado de *groom*, ‘cuidador de caballos’, también “desentona” con el resto de la frase. Nada justifica que sea un *groom* quien grite aquello.

¹⁰ El absurdo es uno de los elementos claves del surrealismo. Parte directamente de los principios dadaístas de Tzara que se basan en la afirmación de que la vida es absurda y llegan hasta la “patafísica” de Alfred Jarry, donde el arte busca su razón de ser en las excepciones.

La lógica también se rompe con la personificación de animales: uno de los personajes que articula el cuento es un oso que “nos hacía señas desde la orilla para que nos acercáramos [...] que pronunció entonces una oración fúnebre a la memoria de los hijos del capitán Grant [...] [que] estaba llamando a la guardia civil” (9), aunque poco después “se supo que el acusado era el oso -que era de hielo- y se había derretido” (10).

Asimismo, las localizaciones desbaratan lo que podríamos llamar “unidad de espacio”. Primero se está en Nueva York y después la acción va ocurriendo progresivamente en el Polo Sur, Bombay y la ciudad de Simbad el Marino.

Por otra parte, las leyes de la causalidad también son violadas. Veamos el siguiente fragmento: “El oso pronunció entonces una oración fúnebre a la memoria de los hijos del capitán Grant; pero alguien le hizo ver que no eran hijos sino sobrinos, *porque* el señor polar se enfureció de veras y comenzó a dar golpes sobre su gong enorme” (9). Si nos fijamos más atentamente en la partícula causal que hemos enfatizado *-porque-*, observamos que efectivamente rompe la articulación discursiva pues lo que se esperaría sería una partícula del tipo *por lo que*, que indicara consecuencia y no causa. Lingüísticamente hablando, por tanto, tampoco se cumplen las leyes de la sintaxis.

Igual ocurre con la morfología de las palabras en casos como el siguiente: “¡Aquí no hay ningún músico! Pero la muchedumbre era monárquica y comenzó a gritar: ¡Qué salgan los mu-mu-mu-si-si-si!” (9). La división en sílabas de la palabra *músicos* se ve truncada y la expectativa del lector (mú-si-cos) no se cumple. También se puede observar en este ejemplo, de nuevo, la ruptura de la ley de causa-efecto; ¿qué tiene que ver que la muchedumbre sea monárquica para que solicite la aparición de los músicos?

En otro orden de cosas, las intertextualidades que aparecen, y que en principio en un texto “normal” sirven para dar cohesión al discurso, en este caso refuerzan el absurdo pues no se justifican. En este tipo de textos los fenómenos literarios se subvierten: mientras que en un texto lógico los intertextos adquieren un sentido al ser introducidos en un contexto discursivo, aquí pierden su valor de ligazón y quedan reducidos a referencias aisladas:

“¿Quiere usted que le busque el abanico de Lady Windermere? [...] Nos hemos visto obligados a suspender esta noche la función, porque ha muerto Oscar Wilde [...] ¿Acaso es éste el baile de San Vito? Ya os he dicho que no hay afinidades electivas entre Oscar Wilde y Proust” (11).

Otro aspecto importante al caracterizar el surrealismo es el de la libre asociación de ideas, y ligado a éste el del monólogo interior. Sinán dice en varias de sus entrevistas que fue precisamente la última página del *Ulises* de Joyce lo que inspiró este cuento. Después de leer esta referencia¹¹, podemos observar que la influencia se manifiesta, sobre todo, en el nivel temático: aparece, al igual que en Sinán, una escena con una pareja, un ambiente portuario y continuas referencias geográficas; en cuanto al plano formal, el *stream of consciousness* de Joyce queda en el cuento un tanto diluido ya que, por ejemplo, se respetan los signos de puntuación -que en Joyce desaparecen-, y el monólogo interior queda neutralizado por las partes dialogadas.

Es decir, en “el sueño de serafín del carmen” asistimos, ante todo, a un cuento surrealista -que no requiere obligatoriamente del monólogo interior-; en él encontramos la libre asociación de ideas, el automatismo, la yuxtaposición de imágenes y la ruptura de las leyes de la lógica, causalidad y sintaxis. Y por encima de todo ello, y desde una perspectiva más subjetiva, revolotea una intensa sensación onírica. “el sueño de serafín del carmen” es precisamente eso, el relato de un sueño. Nunca sabemos quién es Serafín del Carmen¹² pues el cuento es su narración y, por tanto, el “narrador-soñador” está fuera. Él sufre también los acontecimientos del sueño pero nunca se nos presenta como personaje.

A pesar, sin embargo, del aparente desconcierto interno encontramos una densa red isotópica que vertebró los principales ejes del cuento. Tenemos, en primer lugar, el viaje; se comienza en barco -“Y todos nos lanzamos a la borda del barco para admirar el panorama” (9)-, se continúa por tierra pues “los automóviles hacían un ruido infernal con sus bocinas” (9), después parece que están en un teatro o salón de baile pero, al poco tiempo, “me senté en una banca a la orilla del lago” (11), para terminar finalmente en el mismo ambiente marítimo del comienzo: “y las aves del puerto me anunciaron que allí estaba mi nave” (12). El barco, en un movimiento circular, llega a puerto y vuelve a zarpar.

En segundo lugar, encontramos el tema recurrente del baile. Comienza el sueño con el canto a coro de *El Manicero*, después “alguien se consiguió una orquesta de zingaros que comenzaron inmediatamente a tocar *El Danubio Azul*” (9) y, por si fuera poco, “la muchacha vestida de smoking [...] subió sobre una mesa y comenzó a bailar un tango, que al fin ya no era tango ni rumba sino la wagneriana *Marcha fúnebre de Sigfrido*” (10). Pero, también más adelante, se can-

¹¹ Sinán dice que leyó el *Ulises* en la traducción de Borges. Lamentablemente no hemos podido acceder a esa edición.

¹² Serafín del Carmen será después personaje en la novela de Sinán, *La isla mágica*.

ta *La Marsellesa* y los “zíngaros” se animan a tocar *El Manicero*. Por último, se cita “el baile de San Vito”. Como vemos, la recurrencia del baile se ve continuamente asaltada por subversiones formales y semánticas de tal forma que el baile de San Vito que, en realidad, no es ninguna variante musical, queda incluido en la serie.

Por último, tenemos el tema repetido de “la muchacha” (que también aparece en Joyce), en este caso “vestida de smoking”, que primero se llama Isadora Duncan y está desnuda, más tarde se va a Grecia, y finalmente sus besos se convierten en globos.

En los tres temas que hemos analizado se puede observar que desaparece la lógica, la cohesión queda fracturada y la evolución de los tres queda regida por la libre asociación de ideas, pero lo importante es que, aun en su desarrollo ilógico, la red isotópica se mantiene, y ese hecho aporta al cuento una cierta coherencia discursiva.

El surrealismo de Sinán se basa, sobre todo, en el elemento onírico. La dislocación propia de la escritura automática no es llevada hasta sus últimas consecuencias pues en el cuento analizado se puede observar un cierto “hilo argumentativo”.

Breton definió el surrealismo de la siguiente manera:

“Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale” (40).

Y creemos que, entendiendo el surrealismo en este sentido, bien podríamos considerar surrealistas fragmentos como éste de “el sueño de serafín del carmen”: “¿Dónde estamos?, gritaban las voces entre la oscuridad. Y alguien repuso: -Estamos a la sombra de las muchachas en flor. Entonces, sobre el coro afrocubano de nuestras voces pasó un inmenso vuelo de caballos dorados” (10).

En resumen, “sueño de serafín del carmen” supone la ruptura con la literatura tradicional y decimonónica e introduce en Panamá el cambio a la nueva sensibilidad literaria. Las aportaciones de Sinán en este cuento serían, por tanto, como señala Gloria Guardia:

“La ubicación del narrador en un plano real-imaginario con el fin de crear una realidad mágica imaginaria; la ruptura del sistema de una escritura lineal para levantar un edificio narrativo a base de metáforas, símbolos y sobre todo imágenes visionarias escalonadas; y, por último, el uso de la exageración para lograr una muda o trastoque de la realidad inmediata, convirtiendo, así, al mundo narrado en un mundo fantástico” (35).

CONCLUSIÓN

La modernidad en Hispanoamérica ha discurrido a lo largo del siglo XX por caminos espinosos. El “proyecto incompleto” del que habla Habermas se torna aquí más inconcluso aún. Este *continuum* se manifiesta de forma evidente en la narrativa, cuyos primeros balbuceos vanguardistas a principios de siglo desembocan en la novela moderna. Hispanoamérica se convierte a lo largo de la centuria en una encrucijada de caminos: los europeos y los propiamente americanos. De ahí el complicado deslinde, por ejemplo, entre realismo mágico y surrealismo.

Por otra parte, las velocidades en los distintos países del continente han sido distintas y, por tanto, su desarrollo cultural no es homogéneo. Un ejemplo significativo es Panamá, donde los problemas políticos y sociales provocaron un atraso en la acogida de las nuevas técnicas y su desarrollo posterior. Sólo algunos puntales esporádicos salvaron esa situación: entre ellos, Rogelio Sinán, un escritor que podemos inscribir en la literatura latinoamericana y que ejemplifica esa articulación literaria que se da entre ambos lados del Atlántico.

En este trabajo hemos considerado básicamente la faceta de cuentista y surrealista de Sinán. Hemos acudido a sus propias palabras para entender su apuesta por el vanguardismo. En Sinán, el surrealismo supone la reconciliación de las contradicciones humanas gracias al elemento maravilloso, que aúna, a partes iguales, la sensación onírica y el desconcierto de la irrealidad; el sueño es el elemento fundamental en sus obras surrealistas. De hecho así lo expresa en su novela *Plenilunio*: “Bienaventurados los que sueñan, porque de ellos será el reino de la creación” (170).

BIBLIOGRAFÍA

- Burgos, Fernando, *Prosa Hispánica de Vanguardia*, Madrid, Orígenes, 1986.
- , *Vertientes de la Modernidad Hispánica*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, 1992.
- Breton, Andre, *Manifestes du Surrealisme*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- Camacho-Gingerich, Alina, “Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán 1996”, *Maga*, 30 (1997): 22 y ss.
- y Gingerich, Willard P., “Entrevista con Rogelio Sinán”, *Revista Iberoamericana*, 52:137 (1986): 911-27.
- Celorio, Gonzalo, “El Sueño y la Vigilia” en *El Surrealismo y lo Real-Maravilloso Americano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1967, pp. 49-65.
- García S., Ismael, *Historia de la Literatura Panameña*, México, UNAM, 1964.

-
- García Saucedo, Jaime, "Claves de la novela *Plenilunio* en ocho relatos de Rogelio Sinán" en *El mago de la isla. (Reflexiones críticas en torno a la obra literaria de Rogelio Sinán)*, Ciudad de Panamá, Editorial Mariano Arosemena, 1992, pp. 108-16.
- Guardia, Gloria, "Rogelio Sinán: una revisión de la vanguardia en Panamá" en *El mago de la isla. (Reflexiones críticas en torno a la obra literaria de Rogelio Sinán)*, Ciudad de Panamá, Editorial Mariano Arosemena, 1992, pp. 21-47.
- Jaramillo Levi, Enrique, "Nuestras polillas son altamente intelectuales. Entrevista" en *El mago de la isla. (Reflexiones críticas en torno a la obra literaria de Rogelio Sinán)*, Ciudad de Panamá, Editorial Mariano Arosemena, 1992, pp. 117-37.
- , "El Rogelio Sinán que Recordará la Historia", *Confluencia*, 8-9 (1993): 7-11.
- Joyce, James, *Ulises*, Trad. J. Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1952.
- Langowski, Gerald J., *El Surrealismo en la Ficción Hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982.
- Miró, Rodrigo, *Aspectos de la Literatura Novelesca Panameña*, Panamá, Academia panameña de la Historia, 1968.
- Paz, Octavio, "El Surrealismo", Ed. Víctor García de la Concha, *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 36-46.
- Ruffinelli, Jorge, "El Trópico Sensual de Rogelio Sinán. Una Conversación con el Escritor", *Texto Crítico*, 12 (1979): 128-141.
- Sinán, Rogelio, *Plenilunio*, México, Constancia, 1953.
- , *Cuentos de Rogelio Sinán*, Centroamérica, EDUCA, 1971.
- , *La Isla Mágica*, Panamá, INAC, 1979.
- , *La boina roja y otros cuentos*, San José, Educa, 1998.
- Ureta de Carrillo, Vielka, *Tres versiones del cuento en Panamá: Rogelio Sinán, Rosa María Britton y Enrique Jaramillo Levi*, Panamá, Fundación Cultural Signos, 1999.

BEATRIZ BARRANTES-MARTÍN

University of Mississippi (Estados Unidos)

HISTORIOGRAFÍA Y CANON DE LAS VANGUARDIAS

La historiografía literaria de las vanguardias americanas tiene que sortear de entrada un doble escollo, primero delimitar su campo frente a las vanguardias europeas y en segundo término desbrozar los lazos con España, más marcados en algunas ocasiones de lo que la historia literaria ha querido dejar señalado. Al hilo de estos dos puntos comienza a perfilarse el canon.

El trazado de la historia literaria vanguardista en América latina pasa por el rastreo de lo que se ha hecho hasta el momento para poder mostrar con mayor nitidez el grado de originalidad y renovación. Lejos quedan ya los comentarios de Englekirk (1941) sobre unos resultados poco valederos de los “efímeros movimientos de la vanguardia”, los de Arturo Torres Riosco (1942) acerca de la vanguardia como “anarquía literaria” o los del propio Anderson Imbert (1954, 1957) que en su famosa y muy citada *Historia de la Literatura Hispanoamericana* consideró a los “ismos” americanos como sucursales de los europeos. Toda historiografía literaria supone una teoría y exige el ejercicio de una actitud crítica. La obra literaria es en sí una estructura de valores y sólo desde la atención de esos valores, por parte de la historia literaria y de la crítica, permiten el trazado historiográfico. La filología, esa disciplina hoy día denostada por antiguos y modernos, nos enseña el valor del esfuerzo de una lectura histórica primera de un texto, una lectura correcta, diríamos, lo cual no implica que sea la única lectura. No podemos dejar de olvidar a los autores de los textos ni al contexto en el que surgen esos textos pero tampoco la actualización que cada lector hace mediante el acto de lectura. Fue el siglo XIX, como se habrá visto ya, donde se conformó la modalidad de historia literaria que ha llegado casi hasta la mitad del siglo XX. Si la historia de la literatura mantuvo su vigencia en el XIX, el formalismo ruso, de la década de los veinte, vino a ser una primera piedra en el camino aunque su influjo fue tardío, pero no faltaron voces como la de Dragomiresco (*La ciencia de la literatura*) que en esa misma década intentó tocar de muerte la historia literaria. En definitiva un juego entre historia del texto y ahistoria del mismo que ha venido moviendo la crítica literaria en vaivén a lo largo del XX y los años que llevamos del XXI.

Desde 1970 en adelante se comenzaron a dar planteamientos diferentes para la renovación de la historia literaria tanto desde el punto de vista teórico como metodológico avanzando hacia una mayor especificidad.

El término historiografía lo emplearemos para los estudios que se han ocupado de las concepciones de la vanguardia, de su encuadre, sus pautas interpretativas, metodologías de acercamiento, en suma, cómo se concibe y cómo se

escribe la historia literaria de las vanguardias hispanoamericanas. Lógicamente se ha hecho una selección en este camino historiográfico atendiendo directamente a libros y no a artículos para no perdernos en un bosque ya muy intricado.

LA CONTEMPORANEIDAD DE LA VANGUARDIA

Tal cómo entiendo la formación del concepto voy a referirme a los principales hitos. En ese sentido el primer referente, en lo que atañe a la vanguardia latinoamericana, sería Guillermo de Torre (1900-1971), cuñado de Jorge Luis Borges, casado con su hermana Norah y adalid él mismo de la práctica vanguardista española. Poeta y crítico al mismo tiempo fue madrileño de nacimiento y bonaerense de adopción y muerto en esa ciudad. En 1918 conoció al chileno Vicente Huidobro y a los Delaunay. Con el chileno se estropearon las relaciones a partir del artículo que de Torre escribió en 1920 *Cosmópolis*, “La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores”, la polémica llegó a las páginas de *Alfar* y como suplemento de *Creación* aparece la réplica de Huidobro. Sólo con esta referencia tenemos ya un dato importante, la entrada de Vicente Huidobro en el canon de las vanguardias es uno de los casos tempranos.

Siguiendo con de Torre resulta conveniente apuntar que, con independencia de la opinión que Cansinos le dedicara en *El movimiento V.P.*, su colaboración en *Grecia* a través de su “Manifiesto vertical” de 1920 o la publicación de su libro *Hélices* (1923), amén de otras muchas colaboraciones en revistas españolas de la época, o incluso su vinculación a la vanguardia europea a través de revistas, antologías o su amistad con Tzara, su actividad en relación con la vanguardia que nos trae aquí pasó las fronteras españolas para llegar a América y es por eso el papel pionero que le adjudicamos, firmante de la proclama ultraísta *Prisma* (1921), revista mural argentina; del manifiesto chileno “Rosa Náutica” (Valparaíso, 1922) y, sobre todo y por encima de todo, la publicación de su gran obra *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) pues la influencia de este libro no se limitó al ámbito español sino que tuvo una resonancia enorme en América hasta el punto de que el propio Alejo Carpentier llegó a decir que fue una especie de “Biblia para nosotros”. Borges lo reseñó en *Martín Fierro* (5 de agosto de 1925) y el peruano José Carlos Mariátegui hizo otro tanto en *Variedades* de Lima. En la actualidad tenemos una reedición de 2001 que realizó la editorial Renacimiento de Sevilla que nos ha permitido el acceso a un raro.

De *Literaturas europeas de vanguardia* se pueden destacar varias cosas pero de entrada es indudable que resulta “verdadero norte para los críticos de la época y excelente canon para establecer divisiones y subdivisiones en los diferentes ismos europeos” (Barrera, 2001:13). Esta “guía Kraft de las letras”, como

lo calificó su cuñado, o el “*Baedecker* de las novísimas tendencias literarias”, como lo llamó el sevillano Rafael Cansinos, es un libro “donde están estudiadas con el microscopio todas las manifestaciones microbianas del arte nuevo y de la nueva fiebre. Es el definidor y el crítico para el arte de fuera y para el nuestro” (Cansinos, I, 1998:620). No es el momento de hacer una valoración y exégesis pormenorizada del libro cuya lectura me parece imprescindible para cualquier estudioso de la vanguardia, pero sí detenerme en algunos capítulos, concretamente el capítulo II: “La modalidad creacionista” donde revisa la obra primera del chileno Huidobro, la polémica con Pierre Reverdy, la obra del francés, la diferencia entre ambos, los precedentes teóricos de Huidobro, las coincidencias con el cubismo de Pierre Reverdy y la fijación de un precedente huidobriano, inequívoco para de Torre, la poesía del uruguayo Julio Herrera y Reissig, todo ello ilustrado con comparaciones de versos entre uno y otro poeta. El capítulo es, pese al protagonismo personal que pueda subyacer en algunos comentarios, modélico, pues el intento por presentar coherentemente el significado del creacionismo que aireaba ya Huidobro es impecable, “información cabal, precisión expositiva y seguridad de juicio”, cualidades que le han sido adjudicadas con justicia. Todo ello aplicable además a otros muchos capítulos del libro que escapan a nuestra consideración por cuestiones de tiempo y lugar (el capítulo III, dedicado al cubismo; el IV, al movimiento Dadá; el V, al futurismo o toda la Segunda parte del libro, consagrada a problemas teóricos relativos a la imagen, la metáfora, la rima, la adjetivación completada con una Tercera parte que resalta el cosmopolitismo o a la importancia del cine).

Su aporte a la historiografía literaria de las vanguardias no termina aquí pues en sus años finales volvió sobre sus orígenes y retomó la idea de historiar de nuevo las vanguardias con cuarenta años de perspectiva, me refiero a su *Historia de las literaturas de vanguardia*, publicada en Madrid, en el año 1965 – de la cual tenemos también una reedición de 2001 realizada por Visor-. Su *Historia* de 1965 tuvo un eco excelente, fue premiada por los Escritores europeos y traducida a varios idiomas, considerada un “modelo de erudición y objetividad” la constituía cerca de mil páginas y es sin duda el segundo intento abarcador de historiar las vanguardias. Estructurada en catorce capítulos, la inicia con el “Futurismo” y la termina con un “Epílogo y nuevos ismos”. Para el caso hispanoamericano nos interesa especialmente el capítulo dedicado al “Ultraísmo” que fue retomado tres años después para formar parte de un corto volumen *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura* que la misma editorial, Guadarrama, sacaría a la luz con objeto de hacer más asequible a los estudiantes algunos de los capítulos del anterior volumen. La elección la explica el mismo editor en

una nota preliminar justificando la inclusión del capítulo “Ultraísmo” “por la influencia que tuvo en las letras hispánicas de éste y del otro lado del mar”.

Resulta especialmente relevante su valoración pues no se limita al ámbito rioplatense, al que tradicionalmente se le adjudica el rótulo ultraísta para su primera vanguardia, sino que amén de su análisis del panorama ultraísta argentino extiende sus tentáculos por buena parte de América Latina. Muy ajustado y certero es su semblanza del ultraísmo bonaerense -no en balde de Torre se radicó en Buenos Aires y mantuvo contacto con los círculos intelectuales a los que nombra-, repasando las principales revistas, *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, citando nombres que hoy día están dentro del canon, diríamos, pero que en aquellos momentos no podíamos decir lo mismo, al menos desde aquí, es el caso del que él llama “el extraño humorista Macedonio Fernández” (116), la mención a Norah Lange, el propio Oliverio Girondo al que se le regateó durante bastantes años en España su importante papel, pese a los vínculos que le unió a este país. Sobre su valoración de Girondo ya he hablado en otras ocasiones, así que obvio el comentario, pero es evidente que de Torre conoce muy bien el panorama que describe, breve pero certeramente. No se ancla en ese territorio, cruza la otra banda y Uruguay merece también su mirada, aunque aquí ya se nota más desorientado, vuelve a insistir en la idea que tanto fervor defendiera en las *Literaturas europeas de vanguardia*, la huella imborrable del uruguayo Herrera y Reissig. Pasa a continuación a Chile y Perú y lo que resulta curioso no es que la información de nombres, revistas y movimientos de estos países resulte tan certera, incluso calibra el peso de lo indígena en Perú, sino que englobe bajo el rótulo “Ultraísmo” tan preciosa y precoz información. No olvida nada, nombres, revistas o títulos de libros se suceden con un apuesta al día modélica, llegando en el caso peruano a matizar desde el papel de precursor a Eguren hasta el surrealismo de Westphalen, desde la cita de revistas como *Flechas*, *Po-liedro*, *Hangar* o *Amauta*, por citar sólo cuatro, hasta el comentario sobre César Vallejo (probablemente referido a la crítica de éste sobre la poesía nueva aparecida en *Favorables-Paris-Poemas*) cuando dice de Torre: “no deja de ser sorprendente que la figura encargada de efectuar un “rappel à l’ordre” en medio de tanta audacia y dispersión, fuera aquella que precisamente ha venido a representar años más tarde la máxima subversión”.

Continúa luego con las Antillas, Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo, desde la revista de avance cubana al movimiento postumista dominicano, nada escapa a su alcance, con igual precisión de datos e información de carácter crítico, pese a la brevedad de sus capítulos. Termina con México, Colombia y Ecuador: estridentistas y Contemporáneos, por un lado; *Panida*, Greiff y Luis Vidales por

otro y al llegar a Ecuador me parece especialmente relevante lo que dice, tan breve como certero:

En el Ecuador, un reflejo directo del ultraísmo se manifiesta con Hugo Mayo y su revista *Motocicleta* que se titulaba “Índice de poesía vanguardista”, y debajo: “Aparece cada 360 horas”. De parejo espíritu se beneficiarían más adelante portales como Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero, si bien la personalidad más singular sea la de Alfredo Gangotena, no obstante ser quizás la menos conocida y la más inmune a influencias visibles. Por donde se evidencia que la menor irradiación de la obra, aún más, la no pertenencia a una estética determinada, no siempre guardan relación con la verdadera personalidad (129-130)

Me interesa destacar aquí la mención de Hugo Mayo porque lamentablemente va a desaparecer con posterioridad entre los nombres de la vanguardia pese a haber tenido en aquellos años un papel similar al de Borges o Girondo, por su presencia en España y por sus vínculos con revistas vanguardistas españolas. También, lógicamente la de Gangotena, hoy día reivindicado pero, al igual que Mayo, necesitó el paso del tiempo para su rescate. El canon de las vanguardias hispanoamericanas de los años veinte debe sumar a la lista de los ya consagrados (Huidobro, Borges, Girondo), el del ecuatoriano Mayo. Con independencia de la necesidad de reformar el canon, de agregar algunos nombres preteridos, lo curioso del capítulo de Guillermo de Torre es que bajo el epígrafe “Ultraísmo” coloca toda la primera vanguardia del otro lado del Atlántico, eso es lo más llamativo ya que la información suministrada, aunque breve, es muy rigurosa y válida. En suma, para él, la vanguardia hispanoamericana es sinónimo de “Ultraísmo”, en la actualidad, como es bien sabido, el término sólo es aplicable a la primera vanguardia argentina o incluso también a la uruguaya pero no es extensible el término al resto de los países de habla hispana.

Al llegar a este punto aparecen como pioneros en la configuración del canon, Borges y Huidobro, éste último es además caricaturizado en la novela más singular de aquellos años, *El movimiento V.P.* (1921) de Cansinos-Assens donde el chileno está representado por el personaje de Renato, “héroe positivo del libro”, según Bonet, es el Poeta de las trincheras:

-Yo, ¡oh poetas!, vengo de las trincheras y traigo mis ojos deslumbrados por las maravillas de un tiempo verdaderamente nuevo. Perdonad; pero después de haber visto lo que he visto, vosotros me parecís horriblemente viejos. Vosotros todavía sois esclavos de las palabras: los poetas de las trincheras inventaron el modo de construir sin ellas un poema. ¿Para qué esa esclavitud del léxico? Una fuga de vocales puede ser un poema maravilloso. Todo está en la intención del poeta, porque el poeta debe ser un rey, mejor dicho, un dios es su mundo lírico. Un poema no debe expresar nada concreto, sino mu-

chas cosas indeterminadas. La *Guía de teléfonos* es el mejor libro de versos que yo conozco (78).

Cansinos debió conocerlo en su primera visita a Madrid en 1916 y vio desde el comienzo una serie de coincidencias entre *Las pagodas ocultas* del chileno y su *Candelabro*, Huidobro es el poeta que les deja su revolucionaria obra *El triángulo redondo* que nos atrae a la memoria su llegada a Madrid repartiendo su *Horizon carré*. También alude Cansinos a las enemistades que se ganó rápidamente en España. En suma, también por la vía del humor y la caricatura la figura de Huidobro se impone como un bastión imprescindible.

LA DÉCADA DE LOS SETENTA

Pocos años antes de la *Historia* de De torre (1963) había visto la luz el estudio de la argentina Gloria Videla, *El ultraísmo*, aunque en España se conoció y difundió gracias a la Editorial Gredos que en 1971 realiza una segunda edición. Aunque su primera versión sea de 1963 consideramos esta publicación dentro de la década de los setenta puesto que es en ella donde se difunde. El libro, aunque centrado en el ámbito del desarrollo del “ismo” en suelo español, incluye menciones a poetas que vivieron aquí en aquellos años, tales como Vicente Huidobro o Jorge Luis Borges, curiosamente no menciona a Oliverio Girondo y sospecho que es a partir de la enorme difusión que tuvo el libro de Videla que comienza a extenderse la idea, inamovible durante muchos años, que fue Borges el único difusor de las ideas ultraístas a su regreso a Buenos Aires, ocultando la importancia de Oliverio Girondo en ese mismo papel. Es evidente que el canon sobre la vanguardia hispanoamericana tiene ya dos figuras inamovibles, el chileno Huidobro y el argentino Borges. En lo que nos atañe a otro lado atlántico, el libro de Videla incluye el apartado “El ultraísmo y el creacionismo” donde intentar poner paz en un panorama ensombrecido por el ADN del creacionismo, tema que ya había tocado de Torre. Completa Videla el volumen con un Apéndice de documentos donde hay que celebrar la inclusión de los textos “Al margen de la moderna lírica” de Jorge Luis Borges y dos de Huidobro: “Non serviam” y “El creacionismo”. La misma autora, con el paso de los años, retomaría el tema pero ampliándolo considerablemente: en 1994 publica *Direcciones del vanguardismo hispanoamericana. Estudios sobre la poesía de vanguardia en la década del veinte*, bajo el sello del I.I.L.I. de Pittsburgh, segunda edición reformada en parte de una primera mendocina de 1990, que sobrepasa extensamente las pretensiones de este primero.

En 1970, el colombiano Óscar Collazos que dirigió durante un tiempo el Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, publica en La

Habana *Los vanguardismos en América latina*, edición agotada muy pronto y que retoma Ediciones Península de Barcelona, sacándola a la luz en 1977. Es esta edición del 77 la que va a tener mayor difusión. El libro de Collazos insta un modelo de acercamiento a las vanguardias que ha perdurado hasta el presente y que, en cierto modo, impone un canon de acercamiento al fenómeno: estudios y antología de textos sobre la misma, amén de una bibliografía, dentro del mismo volumen y donde en muchos casos, como éste, el autor del libro es un mero recopilador de artículos dispersos, raros, comunes o inencontrables, sobre autores o movimientos que él ordena acompañándolos con los textos antológicos. En este caso son once los artículos seleccionados que insisten, cuatro de ellos, en el caso argentino, con lo que se impone una especial primacía a Argentina que ha perdurado en el tiempo, uno a Huidobro, de nuevo Borges y Huidobro ya instalados en el canon, refrendados por la parte antológica que está referida por completo a Argentina y a Huidobro. Completa el conjunto dos trabajos centrados en México, concretamente en el estridentismo y el agorismo, dos en Cuba – no olvidemos desde donde se hace la primera redacción del libro–, uno sobre Brasil y otro sobre la poesía del colombiano León de Greiff. El panorama empieza a diversificarse y frente a ese “ultraísmo” abarcador de toda la vanguardia latinoamericana que había difundido de Torre, empiezan a dividirse las aguas y a dar a cada uno lo suyo. Los fundadores de la poesía hispanoamericana contemporánea comienzan a perfilarse, Girondo comienza a ser citado como pieza clave del martinfierrismo y el “Manifiesto de Martín Fierro” se divulga fuera de sus fronteras gracias al libro de Collazos. Para aquellos momentos resultaba especialmente interesante el esquema cronológico que ofrece del Ultraísmo argentino y *Martín Fierro* así como del estridentismo mexicano. La selección de artículos es excelente, los nombres de Cesar Fernández Moreno, Luis Leal, Roberto Fernández Retamar, Enrique Lihn, Carlos Monsivais y otros constituían de entrada una garantía pues a muchos de ellos ya se les conocía por otros trabajos.

En la España de los setenta el interés por el fenómeno conjunto de las vanguardias trasatlánticas se desarrolla gracias a este libro al que tendríamos que sumar una perspectiva complementaria, la que realizó poco antes Octavio Paz en su libro *Los hijos del limo* (1974). Digo complementaria porque el texto del mexicano es la suma de una serie de conferencias dictadas en el curso 1971-72 en la Universidad de Harvard sobre su concepción de la poesía moderna como “otra religión” frente al cristianismo, como la voz de la revolución original. Es el capítulo VI de este libro, “El círculo se cierra” donde comienza a esbozar sus teorías de la vanguardia en relación a la estética romántica, instalándose en lo que el llama la “tradición de la ruptura”, el debate entre cosmopolitismo y ame-

ricanismo es analizado y los nombres de Borges, Huidobro, Vallejo circulan con otros muchos latinoamericanos, españoles, ingleses, etc. Su texto es, como he dicho, un complemento para enjuiciar, con perspectiva, la noción de vanguardia en general que abría nuevos caminos al poner en relación autores de muy diversa procedencia y formación. Su texto, de orden epistemológico, sigue siendo hoy día una lectura imprescindible para enfocar globalmente el significado de la vanguardia.

LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

En 1984 se publicaron en Budapest dos tomos editados por Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX siècle* que intentó transmitir la complejidad del fenómeno vanguardista en Latinoamérica pero cuya difusión en el ámbito hispánico no fue muy buena. Mejor difusión tuvieron los dos libros que la editorial Bulzoni de Roma publicó en 1986: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)* del uruguayo Hugo J. Verani y *Del vanguardismo a la antipoesía* del chileno, por entonces radicado en Italia, Federico Schopf.

Verani explica que su libro fue originariamente redactado para ser publicado en 1980 por la editorial Arca de Montevideo y que las dificultades del Uruguay de aquellos años retrasaron su salida hasta ese momento. Recientemente, en 2003, se reeditó en México, FCE. Su libro responde al esquema de estudio preliminar más textos antológicos, en este caso el estudio preliminar es muy breve, escasamente 35 páginas y el grueso central de libro corresponde a la antología de textos. Pese a la brevedad del estudio hace un repaso bastante completo por los diversos países hispanoamericanos, sin olvidar los precursores. Estridentistas mexicanos, Contemporáneos, postumismo, explosión de “ismos” puertorriqueños, Cuba, Nicaragua, Guatemala, menciones de otros países centroamericanos, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, prácticamente ningún país queda sin mencionar aunque lógicamente difiere la dedicación que les otorga. Representó sin ninguna duda un avance respecto al libro de Collazos, no sólo por ser o intentar ser un estudio abarcador del continente sino por la parte antológica que incluye textos de diez países, desde México a Uruguay, aunque es indudable que el mayor número de textos corresponden a Huidobro y a Borges, siguiéndole en número José Carlos Mariátegui, César Vallejo y Pablo Neruda. Las entradas de estos dos últimos en el canon no fue tanto por la vía de las vanguardias sino por la difusión temprana de sus respectivas obras que escapan a una adscripción al uso exclusivamente vanguardista.

Tres casos de los más conocidos, Perú, Chile y Argentina aparecen polarizados en Mariátegui y Vallejo, por un lado; Huidobro y Neruda, por otro, y

finalmente siete textos de Borges frente a dos de Gironde para la entrada de Argentina. Evidentemente se están marcando unas jerarquías que a esas alturas ya nadie discute pero al mismo tiempo se están ignorando otros nombres y movimientos que tuvieron su importancia en aquellos años. Por poner sólo un ejemplo, Chile, pareciera que sólo Huidobro y Neruda lo monopolizan cuando sabemos que no es así. O Ecuador, del que ni siquiera aparece ningún texto en la antología cuando, como es sabido, tiene una trayectoria muy reseñable (cfr. Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en Ecuador, 1918-1934*, 1989, 2007, 2ª edición). A su lado tiene el mérito de incluir textos hasta entonces preteridos, como los relativos a Nicaragua, a las islas caribeñas o la proclama “somos” de Venezuela.

Pese a todo, debido a su carácter globalizador, a la cantidad de textos antologados así como a la riqueza de los mismos la convierte automáticamente en un libro de consulta necesaria para los estudiosos de la vanguardia histórica en Hispanoamérica.

El libro de Shopf es de muy diferente naturaleza, como él mismo dice en el prólogo de su obra, no se trata de hacer una historia de la vanguardia ya que en realidad se trata de la reunión de cuatro artículos, algunos publicados a comienzos de la década, y de los cuales nos interesa especialmente, “Deslinde de la noción de vanguardia” y “El vanguardismo poético en Hispanoamérica”, los otros dos están focalizados en la obra de Nicanor Parra y su papel en la vanguardia, y aunque tienen el mérito de apuntar como objeto de estudio a un poeta tan atípico como fue y sigue siendo el chileno, su reivindicación contribuyó sobremanera a perfilarlo en el canon de la vanguardia.

En relación a los dos trabajos que inician el libro, se advierte la huella de la formación de su autor, profesor de estética en la Universidad de Chile, ya que sus ensayos muestran las conexiones entre la vanguardia europea y la americana e intentan deslindar la noción de vanguardia, aún no clara “de lo que haya sido” para Hispanoamérica –dixit-. Se sitúa el primero en un plano teórico e intenta establecer un concepto crítico del vanguardismo mientras que el segundo hace un breve recorrido por países y nombres que comienza con Huidobro para seguir con Borges; México, de la mano de estridentistas y Contemporáneos; Perú focalizado en Vallejo; de nuevo Chile con Neruda, tras brevísima alusión a Rokha y a algunos nombres –sólo citados- como Rosamel del Valle o Humberto Díaz Casanueva; le sigue en el recorrido Cuba y Nicolás Guillén y, como en el caso anterior, con brevísimas alusiones a la revista de avance, Mariano Brull o Emilio Ballagas, para centrarse luego en su poeta más representativo, el autor de *Motivos de son*. Termina el recorrido con Nicaragua y su rezagamiento vanguardista de la mano de Coronel Urtecho.

Como vemos, el panorama no se amplía demasiado, es más, respecto al libro de Verani, se ocultan países, como Ecuador, repito injustamente ignorado, pero también Colombia, Venezuela y un largo etcétera. Consciente de las ausencias argumenta en el prólogo que “no aspiraba a ofrecer un panorama exhaustivo del vanguardismo en Hispanoamérica, sino a mostrar críticamente sus manifestaciones allí donde constituyó un momento colectivo relevante o allí donde fue un momento decisivo en la producción de ciertos poetas”(7). La elección de Shopf es legítima pero en las selecciones se van estableciendo jerarquías y evidentemente en esas jerarquías se están colocando países en un primer plano frente a otros y aunque es cierto que no todos tienen la misma relevancia, los hay que sí y hay que tomar nota de dichas elecciones ya que son las que transmiten los cánones.

En 1988 Nelson Osorio publica, bajo el sello de la editorial Ayacucho de Caracas *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ya con anterioridad, en 1982, había coordinado un número monográfico “Las vanguardias en América Latina” en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15, que anticipaba sus ideas. Su libro adopta el formato de estudio introductorio, corpus antológico y amplia bibliografía. El llamado prólogo es un excelente estudio que pone el dedo en la llaga de lo que va a ser la piedra de toque de la historiografía sobre las vanguardias: desechar de una vez por todas la “arraigada tendencia a caracterizar deductivamente nuestro vanguardismo en función de las escuelas canonizadas de la vanguardia europea. Porque la persistencia de este criterio lleva a presumir de partida su condición de epifenómeno, de manifestación ancilar, eco o reflejo de propuestas que corresponden a otra realidad y a otras necesidades” (XXVIII). Este es un punto de partida importante, como lo es el hecho que se propone: “el examen de su producción considerándola como un *conjunto continental*” (XXX) al tiempo que anuncia el estudio “de los brotes aislados ya no como “islas” sino como parte de un verdadero archipiélago” (XXXI) y para este enfoque propuesto da datos relevantes. También apunta a la necesidad de incluir el estudio de la prosa de vanguardia, casi siempre olvidada frente a la poesía, marca además la importancia de los “Manifiestos”, pero sobre todo insiste en la idea de insertar las vanguardias dentro del proceso de modernización iniciado en América Latina en los años anteriores, especialmente desde 1880 a 1910. En suma, una puesta al idea iluminadora de entrada que se completa con la más importante selección antológica realizada hasta la fecha: textos programáticos, reflexivos y polémicos vinculados a las propuestas vanguardistas de los años veinte acompañados de algunos textos modernistas que se articulan históricamente en el proceso y otros textos,

que sin ser literarios (Manifiesto de Córdoba, Manifiesto Minorista, etc.), se ligan estrechamente a los vanguardistas propiamente dichos.

La selección, que se inicia con “Marinetti y el futurismo” de Rubén Darío, es magnífica en todos los sentidos, ordenada cronológicamente, recoge ese espíritu continental que postulaba en los inicios. Gracias a su selección hemos podido acceder por fin a nombres y textos hasta entonces ni siquiera citados, como Juan Emar en sus “Pilogramas”, al “Cartel runrúnico” chileno, a Magda Portal, a Miguel Ángel Urquieta, o al prólogo de tan escurridizo libro como el *Índice de la nueva poesía argentina*, etc.

A partir de las propuestas lanzadas en su prólogo, las vanguardias hispanoamericanas ya no van a verse de otro modo que el de su desarrollo continental y el de sus propias particularidades, lo cual no quita que en determinado momento haya que aludir a sus vínculos europeos pues nadie podrá borrar la huella de las estancias europeas de Huidobro, Borges, Girondo o Vallejo, por citar sólo nombres muy conocidos.

LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

En esta década el panorama se ramifica prolijamente. Si intentamos ordenar el conjunto diremos que en 1990 y 1991 surgen, casi simultáneamente, dos libros importantes desde el punto de vista bibliográfico, me refiero respectivamente a los que figuran como editores M. H. Forster y K. D. Jackson: *Vanguardism in Latin American Literature*, New York y Harald Wentzlaff Eggebert: *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*, Frankfurt. Son dos impresionantes acopios bibliográficos que permitieron una puesta al día de la bibliografía existente, hecha con rigor y minuciosidad. De este último, y publicado el mismo año, es también *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, editor de las Actas del Coloquio Internacional celebrado en Berlín en 1989. En dichas actas figuran trabajos importantes como los de Carlos Rincón, Klaus Meyer-Minnemann, Antonio Melis, etc, y aunque está organizado por países, lógicamente muestra la segmentación implícita a los Coloquios, Congresos o similares. Los estudios se centran sólo en Argentina, Chile, Perú, México y Caribe, del nuevo el canon más habitual, pero con la salvedad de una primera parte donde se recogen algunos trabajos relativos a los comienzos en España y América, período que ya parecía olvidado, y dos intervenciones finales sobre cine. La perspectiva adoptada es mayoritariamente eurocentrista, ya enunciado en el prefacio cuando se dice: “propósito del coloquio...volver a motivar a los estudios latinoamericanistas europeos en este sentido, máximo cuando fueron justamente los movimientos europeos de vanguardia los que...impulsaron o propulsaron en la mayoría de los casos el vanguardismo

latinoamericano" (XIII). Fue el primero de una serie de estudios que ha coordinado dicho profesor y que ha tenido sus codas a partir de 1999 cuando con la colaboración de Doris Wansch publica sendos volúmenes *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica* y *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Este segundo interesa especialmente en su sección dedicada a Hispanoamérica con trabajos de Forster, Niemeyer, Müller-Bergh y Reichardt. Responde igualmente a las Actas de otro Coloquio celebrado igualmente en Berlín en 1996.

En esta década quiero destacar sobremano dos libros, el de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, publicado en 1991 por la editorial Cátedra de Madrid y el de la mención Gloria Videla ya citado, me refiero a *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (1994, 1990, 1ª edición).

El primero, sigue la línea ordenadora de Verani y Osorio. Plantea su libro de entrada como "antología" y anuncia estar dividida en dos partes, los textos programáticos por un lado: manifiestos, poemas-programas, editoriales de revistas, introducciones antológicas, prefacios, panfletos, etc., "textos cuyas propuestas -como dice el autor- crearon la agresiva retórica de la vanguardia literaria, en su intento de promocionar una nueva estética" (9). Esta primera parte sigue un orden geográfico y cronológico que comienza en Chile y termina en Nicaragua. La segunda parte del libro sigue un orden temático: corrientes estéticas de época, tensiones polémicas o el tema identitario. Se acompaña un estudio particular y sintético sobre cada uno de los movimientos de vanguardia y textos sobre tópicos y contraposiciones, tales como Florida vs. Boedo, nacionalismo vs. cosmopolitismo o estética vanguardista frente a revolución. El estudio introductorio es muy apreciable como lo es el hecho de integrar a Brasil en el conjunto. La cantidad de textos recopilados es muy superior a la que teníamos hasta el momento en los libros de Verani y Osorio, y la parte segunda significaba en buena medida una novedad. En suma, viene a culminar y en cierto modo a clausurar un canon sobre las vanguardias hispanoamericanas que se resume en esa especial disposición antológica de análisis crítico, más o menos extenso, con textos de muy diversa naturaleza.

El libro de Videla está estructurado en XVII capítulos que aúnan análisis y antología de textos pero la proporción es muy diferente a lo publicado hasta entonces, las páginas dedicadas al análisis son algo más de 200, distribuidas en nueve capítulos que se inician con el deslinde de la noción de vanguardia para pasar por las dos clásicas direcciones de poesía autónoma y cosmopolitismo, el surrealismo, la poesía pura, la dirección criollista de la vanguardia, el negrismo poético, el indigenismo vanguardista, la poesía social, siempre dentro de los

límites de una década, los veinte, donde se asientan la mayoría de los estudios de la vanguardia. Algunos de los capítulos que integran el libro habían sido publicados de forma independiente con anterioridad pero no por ello dejan de recobrar nuevo sentido al ser integrados en el conjunto. La parte documental arroja pocas novedades respecto a textos ya antologados en libros anteriores aunque siempre es oportuno que se incluyan dentro del conjunto.

COMIENZA EL SIGLO XXI

La editorial Vervuert, Frankfurt en conexión con Iberoamericana, Madrid ha publicado en esta década varios volúmenes sobre vanguardias, concretamente ha iniciado dos colecciones, una de Bibliografía y Antología crítica, de la que han salido tres ejemplares, a cargo respectivamente de H. Pöppel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú* (1999), Merlín H. Forster, *Las vanguardias literarias en México y la América Central*, 2001; y el tercero a cargo de Carlos García y Dieter Reichardt *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, 2004. Simultáneamente Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles comenzaron otra colección de Historia, crítica y documentos sobre la vanguardia latinoamericana de la cual han salido ya cuatro tomos, dedicados a I: México y América central (2000), II. Caribe, Antillas Mayores y Menores (2002), III Área andina norte, Colombia y Venezuela (2004) y IV, Área andina centro: Ecuador, Perú, y Bolivia (2005). Unos y otros tienen la virtud de reunir una bibliografía comentada y muy actualizada así como la reunión de artículos completos o parciales sobre autores, países, momentos que aunque publicados con anterioridad, no siempre eran de fácil acceso. El material ofrecido es por tanto de una gran utilidad para cualquier estudio que se haga en el futuro sobre las vanguardias. La distribución por zonas, permite establecer conexiones más fácilmente.

Citaré por último *Las vanguardias hispanoamericanas* que publiqué en 2005, en la editorial Síntesis donde intenté abordar en su conjunto el fenómeno vanguardista poético, especialmente en la década de los veinte y ciñéndome sobre todo a la poesía, siguiendo un recorrido por todos y cada uno de los países del continente, cuya asincronía a la hora de la recepción de las vanguardias así como las diferencias de valores e impronta ponía de relieve un panorama complejo, poco uniforme pero de enorme riqueza y no pocas sorpresas, una vez que se entra en el tupido bosque de la novedad vanguardista. Acompañé el estudio con una muy escueta selección de textos porque entendía que esa parte estaba ya ampliamente publicada y me interesaba más el balance pormenorizado de un periodo de los más fecundos de las letras hispanoamericanas.

BIBLIOGRAFIA

- De Torre, G. (2001): *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Sevilla. Renacimiento.
- (2001): *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965). Madrid, Visor.
- (1968): *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo*. Barcelona, Península.
- Cansinos-Assens, R. (1998): *El movimiento V.P. (1921)*, Madrid, Viamonte.
- Videla, G. (1971) *El ultraísmo*. Madrid, Gredos.
- Paz, O. (1974): *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.
- Collazos, O. (1977): *Los vanguardismos en América Latina*. Barcelona, Península.
- Osorio, N. (Coord.) (1982): *Las vanguardias en América Latina*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 15 (número monográfico).
- (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas. Ayacucho.
- Verani, H. (1986): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Roma, Bulzoni Schopf, F.
- (1986): *Del vanguardismo a la antipoesía..* Roma, Bulzoni
- Forster, M.H. y Jackson, K.D. (1990): *Vanguardism in Latin American Literature*. Greenwood. New York.
- Wentzlaff Eggebert, H. (Ed.) (1991): *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989. Frankfurt am Maim, Vervuert Verlag.
- (1991): *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*, Frankfurt am Maim, Vervuert Verlag.
- (1999): *Naciendo el hombre nuevo*. Madrid, Vervuert Iberoamericana.
- Schwartz, J (1991): *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid, Cátedra.
- Unruh, V. (1994): *Latin American Vanguardists*. Berkeley, University of California Press.
- Videla, G. (1994): *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (1991). Pittsburgh, ILLI.
- Barrera, T. (2006): *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid, Síntesis.

TRINIDAD BARRERA
Universidad de Sevilla

GABRIELA MISTRAL Y LA INFANCIA: ¿HISTORIA DE UNA IMPOSTURA?

Porque mi culpa fue la palabra.
Gabriela Mistral

En un ciclo dedicado al pensamiento argentino, M^a Teresa Gramuglio titulaba su intervención “La construcción de la imagen”, para reflexionar sobre la imagen o figura que los escritores dibujan de sí mismos en sus textos, apuntando que no se trata de “un motivo que remita de modo exclusivo a la poética sino un aspecto vinculado a la historia literaria”. De acuerdo con Gramuglio, a partir de esas construcciones (“imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos”) se va perfilando, de manera vaga e imprecisa, una idea de lo que el escritor es (su subjetividad) y de la posición que se asigna en el espacio literario y en la sociedad¹.

Las reflexiones de Gramuglio acompañan la mirada que estas páginas despliegan sobre la escritura mistraliana, en la que se entrelazan tres perspectivas para el análisis de las relaciones de la figura de Gabriela Mistral con la infancia: su poesía, su labor educacional y sus reflexiones, tanto en textos personales e íntimos como en textos teóricos y críticos. Tres facetas lógicamente interrelacionadas, pero a su vez en desequilibrio a la hora de reflejar, dibujar o definir una “imagen” de escritora: un movimiento que va desde la anulación al encubrimiento o al descubrimiento, hasta llegar a cuestionarnos si es, en todos los casos, la misma Gabriela la que nos habla.

Como intentaré explicar, la infancia constituye, en la escritura de Mistral, mucho más que una referencia poética, mucho más que la presencia de una temática cercana –y veremos, también, como en muchos casos erróneamente– a los niños, mucho más que ciertas presencias textuales. Vinculadas a esa idea de infancia aparecen las imágenes de la “madre” y la “maestra” y, todas ellas, ligadas a la concepción de una escritura específicamente, o “distintamente” en palabras de Emir Rodríguez Monegal², “femenina”. Desde esta perspectiva, el tema de la infancia en Gabriela Mistral nos vincula con la expresión literaria femenina en Hispanoamérica en el marco del surgimiento de una serie de voces

¹ Gramuglio, M^a Teresa: “La construcción de la imagen”, *La escritura argentina*. Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal, M^a Teresa Gramuglio, Santa Fe, Univ. Nacional del Litoral-Edcs. de la Cortada, 1992, págs. 35-64.

² Rodríguez Monegal, Emir: “La poesía femenina del Modernismo”, *Malabia: arte, cultura y sociedad*, año 4, n^o 36 (septiembre 2007) (<http://www.dataexpertise.com.ar/malabia>).

(léase a Gabriela junto con Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini...) que, desde diversas posiciones, sumamente contradictorias en muchos casos –y especialmente en el de Mistral– irrumpen en un espacio letrado hasta entonces vedado a la mujer³.

Desde ese marco podemos desarrollar igualmente una lectura desmitificadora de varios y diversos tópicos, en su mayor parte contruidos desde un poder cultural hegemónico, masculino, con los que habitualmente se ha leído y explicado a Gabriela Mistral: “imágenes” críticas como las de “madre frustrada”, “maestra rural de origen humilde”, “autora de nanas infantiles”, “antifeminista”, autora de “poesía masculina” o incluso “mística” o “madre de la patria”...⁴ Lecturas que parten de interpretaciones biográficas y tópicos, muchos de ellos, desde los que, además y habitualmente, se ha presentado su poesía a los niños. En el prólogo a una edición destinada a los niños de la poesía de Mistral leemos:

Gabriela Mistral fue madre sin tener hijos propios. El suicidio de su amado le truncó la vida como mujer y su maternidad frustrada la hizo más fértil como poetisa. Son muchos los poemas dictados por este sentimiento doloroso: el de la madre que no pudo ser. ¡Cómo sustituye la realidad que no vivió con la fantasía poética!⁵.

Es precisamente la vinculación de su figura a la infancia, como autora de poesía para niños y como maestra, la que configura la imagen más difundida de la escritora, fomentando la difusión de ciertas lecturas (y encubriendo otras

³ Sin obviar el referente primero, tan presente en Gabriela desde múltiples perspectivas, de Sor Juana Inés de la Cruz.

⁴ Como ejemplo especialmente significativo, las siguientes palabras de Julio Saavedra en el prólogo a la primera edición española de las *Poesías Completas* de Mistral (Madrid, Aguilar, 1958): “Estos poemas no son, por tanto, obras de gabinete y de recreo, sino trozos de vida [...] A pesar de los defectos formales de la obra, a pesar de la casi ausencia de arte, en el sentido de cosa labrada por un artífice y maestro, los poemas de la “desolación” se han hecho admirar por aquellos que aprecian la sinceridad en las obras de belleza [...] En Gabriela Mistral, la musa fue la tragedia de sus amores, seguida del voto de muerte mundanal, de muerte sexual; un enclaustramiento laico sin claustro; y, por consiguiente, la esterilidad voluntaria y ofrecida en homenaje de amor al muerto, la maternidad fracasada, lo que en una mujer bien mujer equivale a la vida entera frustrada [...] ¿Quién no las ha visto, inconsolables, ilusas, terribles de empecinamiento, hacer antesala en las oficinas de todos los ginecólogos? ¿Esperar, con fe redoblada, de manos de éste la concepción que no les dio el médico anterior? [...] ¿Quién, si las buscara, no las vería poblando los manicomios?”. Este prólogo no aparece en la edición de 1968, autorizada por Gabriela (cit. por Girona, Nuria: “Introducción” a Mistral, Gabriela, *Tala*. Lagar, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 23).

⁵ Díaz Plaja, Aurora: “Introducción”, *Gabriela Mistral para niños*, Madrid, Edcs. de la Torre, 1994, pág. 21.

razones de escritura) que, a su vez, la hacen “aceptable” para el poder cultural en un espacio literario ajeno a la mujer. Recordemos, además, que Gabriela Mistral no sólo se interna en ese espacio sino que, a partir de la concesión del Premio Nobel, se sitúa en el centro mismo de la escena literaria, cultural e intelectual, representando (una mujer, la primera presencia de la literatura hispanoamericana en los Premios Nobel) a las letras hispanoamericanas. Así lo explica María Eugenia Urrutia:

Después de su triunfo en 1945, año en que recibe el Premio Nobel, distintos sectores culturales y de poder de Chile, se apropiaron de su imagen, a la que representaron de modo estereotipado, resaltando el sesgo de sus escritos que la vinculan a la infancia y, por cierto, a la leyenda doliente de sus presuntos amores frustrados, cuestión que se ha desmoronado a la luz de las críticas actuales (Concha, Teitelboim, Rojo). Mucho se cuidaron de no mostrar el ángulo subversivo y la fuerte preocupación social y política de Mistral [...]”⁶.

La infancia “sirve” entonces no sólo para aceptar una presencia, sino también, como veremos, para que la propia Gabriela desarrolle un pensamiento poético “encubierto”, una subjetividad propia que le permite alcanzar una voz personal. Del mismo modo, la figura de la “maestra rural” vehicula esa incursión “enmascarada” en el campo cultural que, como apunta Nuria Girona, “se transformó con el tiempo en un contrato de poder e intervención estatal, especialmente desde la estancia de Mistral en México, cuando en 1922 José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública, la invita a colaborar en la Reforma Educacional que iniciaba el país”⁷.

Si trazamos, desde sus orígenes, un recorrido a través de la preocupación de las letras hispanoamericanas por la infancia (entendiendo esa preocupación a partir de la superación de la identificación del concepto “literatura infantil” con la mera instrucción de tintes moralizantes y destacando, así, el valor mismo de lo literario), el nombre de Gabriela surge inmediatamente unido al de dos figuras fundamentales de la intelectualidad hispanoamericana: el ya citado José Vasconcelos, con quien colabora en la reforma educacional de México y para quien (entre otras actuaciones, como la organización y fundación de bibliotecas populares) prepara una *Antología para la lectura en las escuelas mexicanas*⁸; y José

⁶ Urrutia, M^a Eugenia: “Robusto vino: propuestas de Gabriela Mistral sobre Educación y Cultura Popular”, en *Cifra Nueva. Revista de Cultura* (Univ. de los Andes, Venezuela), n° 11 (enero-julio 2000), págs.- 48-49 (<http://www.saber.ula.ve/cifranueva>).

⁷ Girona, Nuria: “Introducción”, op. cit., pág. 20.

⁸ Antología dirigida por el maestro Guzmán Maturana, con cinco volúmenes entre los años 1916 y 1918 y más de cincuenta trabajos de Gabriela Mistral. Sobre esta labor literario-educacional

Martí que, como veremos, constituye para Gabriela un modelo de escritura. Junto a esas figuras, en las que pedagogía, política y literatura actúan conjuntamente en un incipiente “movimiento a favor de la literatura infantil”, la sitúa Carmen Bravo Villasante al describir los brillantes orígenes de la literatura infantil en Hispanoamérica:

Es una suerte que en el origen de la literatura infantil de un pueblo pueda encontrarse una figura como la de Andrés Bello. Es feliz acontecimiento que en Argentina esté Domingo Faustino Sarmiento, y en Méjico José Vasconcelos, y en Uruguay José Enrique Rodó, y en Puerto Rico Eugenio María de Hotos [sic], y en Chile Gabriela Mistral y en Nicaragua Rubén Darío, y en Cuba José Martí⁹.

Desde esta misma perspectiva puede leerse su producción poética, bastante alejada, como veremos, de lo que tradicionalmente, desde visiones reduccionistas, la crítica venía destacando en ella. *Ternura*, principalmente, y también, parcialmente, *Tala*, son los libros poéticos de Gabriela más directamente vinculados al lector infantil, especialmente por la inclusión de una serie de poemas tradicionalmente asociados a la infancia: canciones de cuna, rondas, jugarretas...¹⁰ Refiriéndose a esta parte de su obra poética, la propia Gabriela confesaba:

Cuando leo mis poesías más o menos escolares, y más aún cuando las oigo en boca de niño, siento una vergüenza no literaria, sino una quemazón real en la cara, y me pongo como los pecadores atribulados a enmendar algo, siquiera algo: dureza de verso, presunción conceptual, pedagogía catequista, empalagosa palabrería¹¹.

En esos calificativos (“dureza del verso, presunción conceptual, pedagogía catequista y empalagosa palabrería”) se resume –que no es poco– todo el peligro

desarrollada en México, señala Bravo Villasante: “El ejemplo de Gabriela hace que cuando el inolvidable Vasconcelos, aquel hombre que decía: “¡pues, si no hay literatura infantil, se inventa!”, siendo Ministro de Instrucción Pública de Méjico, quiso hacer algo, invitó a Gabriela Mistral para que colaborase en los programas de educación primaria, que tuvo por resultado un precioso “Libro de Lecturas”, de cuentos y leyendas sacadas de la antigüedad, de cantares de gesta, y de relatos nativos, refundidos por Gabriela Mistral y otros excelentes escritores, como Alfonso Reyes”. (Bravo Villasante, Carmen: “Las escritoras de Hispanoamérica”, *Ensayos de Literatura infantil*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 300.

⁹ Bravo Villasante, C.: “La literatura infantil hispanoamericana”, *ibíd.*, pág. 290.

¹⁰ Asimismo, en *Desolación*, la autora incluye unos relatos (cuentos breves cercanos a la leyenda) bajo el epígrafe “Prosa escolar. Cuentos”, cargados de contenido e imágenes bíblicas, cuya lectura encierra cierta complejidad: “Por qué las cañas son huecas”, “Por qué las rosas tienen espinas”, “La raíz del rosal”, “El cardo”, “La charca”.

¹¹ Cit. por Bravo Villasante, C.: *art. cit.*, pág. 300.

o el mayor riesgo al que se enfrenta un escritor de literatura infantil o juvenil. Y Gabriela, gran conocedora de la escritura para niños, es consciente de ello. De ahí que, en busca de la simplicidad de lo genuino, despliegue su mirada y encuentre el folklore:

[...] En la poesía popular española, en la provenzal, en la italiana del medioevo, creo haber encontrado el material más genuinamente infantil de rondas que yo conozca. El propio folclore adulto de esas mismas regiones está lleno de piezas válidas para los niños. Hurgando en eso cuanto me era dable hurgar, supe yo, artesana ardiente pero fallida, que me faltaban en sentidos, y entraña, siete siglos de Edad Media criolla, de tránsito moroso y madurador, para ser capaz de dar una docena de “arrullos” y “rondas” castizos, léase criollos [...]¹².

Pero, más allá de la constatación, de la modestia (actitud común, por otra parte, a otras escritoras de la época) y de la queja callada por saberse de aquéllos “que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media”, en una América en la que el género infantil aún está por conquistar por haber nacido “monstruosamente, como no nacen las razas: sin infancia, en plena pubertad”¹³, ese es el camino que elige para su escritura. Ahí están todas las composiciones que recuperan y hacen suyo, con maestría, ese tono popular y que aparecen recogidas en las distintas ediciones de la poesía de Mistral para niños: “Albricias. La manca” (“Que mi dedito lo cogió una almeja,/ y que la almeja se cayó en la arena,/ y que la arena se la tragó el mar [...]”), “Los que no danzan” (“Una niña que es inválida/ dijo: —“¿Cómo danzo yo?”/ Le dijimos que pusiera/ a danzar su corazón [...]), “Miedo” (“Yo no quiero que a mi niña/ golondrina me la vuelvan [...]”), “La pajita” (“Esta que era una niña de cera;/ pero no era una niña de cera,/ era una gavilla parada en la era [...]”), “La rata” (“Una rata corrió a un venado,/ y los venados al jaguar,/ y los jaguares a los búfalos,/ y los búfalos a la mar [...]”), entre otras muchas¹⁴. Composiciones en las que muchas veces se acentúa además, conviviendo magistralmente con la ternura mistraliana, cierta visión desoladora o incluso cruel (tan característica, también, del folklore tradicional), como podemos ver, por ejemplo, en su “Caperucita Roja”¹⁵ con su final directo, terrible y sin cazador salvador (“Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos,/

¹² Mistral, Gabriela: “Ensayo sobre sus poesías: Canciones de cuna y rondas”, en *Gabriela Mistral para niños*, edic. de A. Díaz Plaja, págs. 118-122.

¹³ *Ibid.*, págs. 121-122.

¹⁴ *Vid.*, entre otras ediciones: *Gabriela Mistral y los niños*, edic. de José Enrique Martínez Fernández, León, Everest, 1988; *Gabriela Mistral para niños*, edic. de Aurora Díaz Plaja, Madrid, Edcs. de la Torre, 1994; *Ronda de astros. Gabriela Mistral*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

¹⁵ Poema perteneciente a *Ternura* que podemos encontrar en cualquier antología de textos de Mistral para niños.

el cuerpecito trémulo, suave como un vellón;/ y ha molido las carnes, y ha molido los huesos,/ y ha exprimido como una cereza el corazón..."); o en sus recurrentes visiones de la maternidad.

Es evidente, y así lo han venido resaltando las lecturas críticas de su obra, la constante de figuras maternas y filiales, de la maternidad como tema central en la poética de Mistral. Pero, al margen de toda interpretación biográfica, la visión desplegada por la poetisa chilena pocas veces es cómoda o "reconfortante", pocas veces se trata una maternidad "simple" o una "maternidad complacida" como apuntan Grínor Rojo y Nuria Girona¹⁶ refiriéndose a la Gabriela autora de nanas infantiles. La soledad, el dolor o la desolación unidas al deseo reprimido –la infancia aparece asimismo en sus textos poéticos como un mecanismo de encubrimiento de pulsiones y deseos (pensemos en la figura del amante infantilizado¹⁷)–, marcas centrales de su poética, tiñen asimismo esa visión de la maternidad. Recupero aquí, como ejemplo, "Dormida", poema de *Ternura* recogido en *Gabriela Mistral para niños*:

Meciendo mi carne,
meciendo a mi hijo,
voy moliendo el mundo
con mis pulsos vivos.

El mundo, de brazos
de mujer molido,
se me va volviendo
vaho blanquecino.

El bulto del mundo,
por vigas y vidrios,
entra hasta mi cuarto,
cubre madre y niño.
Son todos los cerros
y todos los ríos,
todo lo creado,
todo lo nacido...

Yo mezo, yo mezo
y veo perdido
cuerpo que me dieron,

¹⁶ Vid. la lectura de Girona, N.: "Introducción", op. cit., págs. 41-42.

¹⁷ "Del mismo modo, la amada de "Sonetos de la muerte" no sólo infantiliza a su amante para borrarlo como otro ser sexuado sino que celebra resuelta el necesario sacrificio del objeto de deseo para completar su posesión" (Ibíd., págs. 42-43).

lleno de sentidos.

Ahora no veo
ni cuna ni niño,
y el mundo me tengo
por desvanecido...

¡Grito a Quien me ha dado
el mundo y el hijo,
y despierto entonces
de mi propio grito!

Desde estas consideraciones y si recuperamos de nuevo las reflexiones teóricas de la propia Gabriela sobre su escritura y sobre la escritura poética en general, veremos cómo la infancia, concebida como reflejo de una mirada y de un lenguaje, se convierte ante todo, para la escritora chilena, en base de la creación poética, en germen de la poesía. La autora destaca el valor primigenio, fundador y originario de la mirada infantil, a la vez que presenta, como modelo de expresión, el tono “sencillo” de la escritura martiana, citando expresamente como referente, junto a la naturalidad de los *Versos sencillos*, la prosa de *La Edad de Oro*, el periódico para niños redactado por José Martí entre julio y octubre de 1889:

No olvidemos nunca que en la poesía martiana hay el huerto doméstico de los *Versos sencillos* y en la prosa hay la égloga inefable de *La Edad de Oro*; ambos son los pastos frescos que el lector común gusta caminar en la ruta martiana, o son la harina blanca que en la obra total él aparca para su sustento¹⁸.

Esa prosa desplegada por el cubano para dirigirse a sus “niños de América” es la que el propio Martí presentaba como modelo de escritura, un “español simple y puro” del que le habla a María Mantilla:

¹⁸Y junto a Martí, cita significativamente a Sarmiento, en una unión de maestría literaria, fuerza personal y lucha por la libertad y la cultura (aspectos que recupera la propia Gabriela en su vida y en su obra): “Yo le debo mucho a Martí. Es el escritor hispanoamericano más ostensible en mi obra. Después viene en segundo término, ese toro bravo de la Argentina que es Sarmiento, a quien le faltó la poesía, la fuerza lírica que sobraba en Martí. Con todo, era un lindo viejo mal genioso, que vivió peleando por la libertad y por la cultura; como Martí, con otros elementos y otro temperamento esta América nuestra que nos duele” (testimonios recogidos en Depestre Catony, Leonardo: “Gabriela Mistral en Cuba”, *Boletín del Museo Gabriela Mistral*, nº 6 (2004), págs. 17 y 21. <http://www.dibam.cl>).

Yo no recuerdo, entre los que tú puedes tener a mano, ningún libro escrito en este español simple y puro. Yo quise escribir así en *La Edad de Oro*; para que los niños me entendiesen, y el lenguaje tuviera sentido y música¹⁹.

La autora rechaza toda “ñoñería” al uso, tan frecuentemente utilizada para dirigirse a los niños, de esa “simplicidad mentirosa” que manejan la mayoría de obras destinadas a un lector infantil, y destaca, por el contrario, desde una perspectiva de gran modernidad, la sencillez de un lenguaje espontáneo que no rehúye lo “ordinario o soez” ni lo “impuro”²⁰. Mirada infantil, primigenia y original sobre el mundo y “sencillez martiana” en el lenguaje dibujan (junto con la recuperación de los modos y tonos del folklore –tan presentes también en el cubano– en lo que corresponde a su producción específicamente dirigida a los niños) un modelo de escritura para Gabriela. Desde aquí debería leerse, también, la presencia de su obra en la “literatura infantil”, y la presencia de la infancia en su literatura; más allá, como decíamos, de ciertas figuras o líneas temáticas en sus textos.

Por otro lado, no deberíamos dejar de reflexionar sobre el concepto mismo de “literatura infantil (o juvenil)” y la tópica e inadecuada adscripción de determinados temas o “subgéneros” a un determinado público (pensemos, por ejemplo, en el ya citado poema “Desolación” incluido en *Gabriela Mistral para niños*). La misma Gabriela en alguna ocasión advirtió del evidente error de considerar, por ejemplo, las “nanas” como un tipo de poesía dirigida a los niños:

Mi teoría de las canciones de cuna es muy contraria a la corriente. Cuando un crítico chileno me echó en cara que mis canciones de cuna ‘sobrepasaban el entendimiento infantil’, yo le contesté burla-burlando que la canción de cuna ni aunque dijese sólo hijo-hijo podría ser entendida por el niño de tres meses, que la canción de cuna se hace para la madre y se la hace tierna, amorosa y aguda con el objeto de que ella reguste, de que paladee en verso y verso su propio amor, su propio enternecimiento. Es por lo tanto, una canción que, como un fruto partido, da al niño la mitad, o sea, la pura melodía, o vaivén, y entrega a la madre, por entero, la letra²¹.

En este recorrido por la presencia de la infancia en el pensamiento de Gabriela Mistral podríamos concluir con la idea de que la infancia se dibuja en su conjunto, en el pensamiento mistraliano, como espacio melancólico, lugar que

¹⁹ Martí, José: *Obras completas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1975, tomo XX, pág. 217; cit. por Esteban, Ángel: “Introducción” a Martí, José, *Cuentos completos. La Edad de Oro y otros relatos*, Barcelona, Anthropos, 1995, pág. XXX.

²⁰ Vid. declaraciones en Díaz Plaja, A.: “Introducción”, op. cit., págs. 14-15.

²¹ Testimonio recogido en Depestre Catony, L.: art. cit., pág. 13.

marca un regreso y que permite, o mejor, busca recuperar un origen, una patria, una tierra que es la misma infancia:

Escribir me suele alegrar, me suaviza el ánimo, me regala un día tierno, ingenuo e infantil. Me da la ilusión de haber estado algunas horas en mi patria real, en mi suelto antojo de costumbre, en mi libertad total²².

Patria (entendida como núcleo de experiencias conformadoras del individuo) e infancia se identifican como lugar de escritura reconfortante, una visión que contrasta con la escritura concebida como herida sangrante que vemos también dibujarse en Gabriela: “Yo tengo una palabra en la garganta/ y no la suelto, y no me libro de ella/ aunque me empuje su empellón de sangre”, escribe en “Una palabra” (*Tala*). “Poética del dolor o de la sangre” que podemos entender, a partir de la lectura realizada por Nuria Girona, desde “las reflexiones de Susan Guiar sobre las escritoras del siglo XIX y la creación de un arte de mujeres experimentado como destrucción del cuerpo femenino, que se produce a través de una “herida dolorosa”, producto de la culpa, el terror u otras formas de invasión de la autoridad masculina”²³. Ambas visiones se funden, reflejo de un movimiento contradictorio y de una escritura “exiliada” en múltiples vertientes (de la patria, del origen que es la infancia, de la palabra, de la realidad...), en las siguientes consideraciones acerca de qué es la escritura poética:

[...] un *sedimento de la infancia sumergida* que, aunque resulte amarga y dura, me lava de los pecados del mundo y de una vileza esencial parecida al pecado original. Tal vez el pecado original no sea más que nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano que nos duele más a las mujeres por el voto que perdimos en la gracia de una lengua de expresión y de música que iba a ser la lengua del género humano²⁴.

Declaraciones como ésta nos sitúan, además, ante una clara conciencia feminista que muchas veces ha sido negada a Mistral. Evidentemente, no se trata de un pensamiento elaborado ni radical, dado el momento histórico y el espacio en el que se inscribe, pero, como señala Lorena Garrido Donoso²⁵, esta actitud la

²² Mistral, Gabriela: *Antología de Poesía y Prosa*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación-Fondo de Cultura Económica, 2004, pág. 286. Cit. por Garrido Donoso, Lorena: “Storni, Mistral, Ibarbourou: encuentros en la creación poética feminista”. <http://www.ciudademujeres.com>

²³ Cit. por Girona, N.: “Introducción”, op. cit., pág. 52.

²⁴ En Garrido Donoso, L.: art. cit., pág. 286. La cursiva es mía.

²⁵ Vid. a este respecto la intervención de Gabriela Mistral en un “Curso sudamericano de vacaciones” en la Universidad de Montevideo (en Garrido Donoso, Lorena: art. cit.). Con respecto a

liga a otras voces que, como las de Alfonsina Storni y Juana de Ibarbournou, van perfilando, desde distintas modulaciones, un camino para la futura poesía hispanoamericana:

[...] las tres se saben portadoras de un poder, de una voz que intenta representar la voz de otras mujeres. Las tres conciben su poesía como una forma de escape, y el acto de la creación como una maternidad. Storni, Ibarbournou y Mistral utilizaron distintas maneras de hacerse escuchar y, sin saberlo, plantaron la semilla de toda la poesía femenina latinoamericana posterior²⁶.

En este movimiento contradictorio se inscribe la escritura de Gabriela Mistral y, de manera especialmente relevante, su figura en relación con la literatura infantil. Según hemos visto, las relaciones de Gabriela con la infancia vienen marcadas por una convicción acerca de lo que la poesía es (“sedimento de infancia sumergida”), y desde una urgencia, vinculada a la importancia de la formación, a la visión educacional siempre presente en Gabriela (ahí su participación en diversos proyectos literario-educacionales). Pero no podemos dejar de destacar que también se propone como un recurso, como una estrategia de entrada en el espacio literario e intelectual (“porque mi culpa fue la palabra”)²⁷. En este sentido, en relación con la “aceptación” por parte de Gabriela de esas figuras de “maestra” y “madre”, Nuria Girona recupera las reflexiones de Silvia Molloy refiriéndose “a las formas aceptables de construcción de la figura femenina a principios de siglo como formas de superar los obstáculos de ingreso en la vida pública. Por un lado, la maestra, que transmite en su labor convenciones estéticas y éticas; por otro, la poeta convencional, que transmite las estéticas”²⁸. Desde esa imagen Mistral escribe, entra en el espacio literario, construye, ella

la intervención de Mistral, señala Lorena Garrido: “Mistral es, en su escritura, la menos feminista de las tres poetisas. En sus poemas nunca aspira al amor físico de un hombre, como Ibarbournou; de hecho, sus poemas más conocidas son los escritos a los niños y que reflejan una imagen de madre y maestra. Por ello, llama la atención que, a pesar de ser la menos feminista en su escritura, su ponencia es la que contiene la crítica más directa al sistema patriarcal” (pág. 9).

²⁶ *Ibid.*, pág. 12.

²⁷ Este verso, que sirve de epígrafe a este artículo, pertenece a “Encargo a Blanca” (*Tala*): “[...] No temas si bulto no llevo/ tampoco si llevo mudada./ Y no llores si no te respondo/ porque mi culpa fue la palabra./ Pero dame la tuya, la tuya,/ que era como paloma posada”.

²⁸ Molloy, Silvia: “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo”, *Filología*, XX, núm. 2, págs. 279-293; cit. por Girona, Nuria: op. cit., pág. 17, nota 3.

misma también, una “imagen” que “enmascara”, desde la adopción misma del seudónimo (“Gabriela Mistral” por “Lucila Godoy”), a la escritora²⁹.

Desde aquí podemos leer igualmente la utilización en Gabriela de géneros marginales como cartas, “recados” y, claro está, la literatura infantil, “género” convencional e instrumentalmente vinculado a la mujer. Estos espacios aparecen como “sitios estratégicos” desde los cuales la mujer puede hablar sin transgredir los límites, salvaguardando el espacio consagrado de los llamados “géneros mayores”, un mecanismo que podemos seguir percibiendo en la escritura actual si bien desde perspectivas más abiertamente paródicas o irónicas³⁰. La escritura de Mistral no constituye en sí misma un discurso contrahegemónico y rupturista, como indica Darcie Doll en su lectura de las cartas de amor de Gabriela³¹, sino una suma de fuerzas contradictorias que entre los polos de la convencionalidad y la transgresión más o menos encubierta protagonizan una “verdadera fuga a través de máscaras”. La escritura femenina de Gabriela Mistral se inscribe en la escena literaria y cultural apropiándose de esa “literatura menor” y elaborando –desde los márgenes, desde los bordes y resquicios– un discurso otro que supera, con mucho, los límites de la asunción de la convencionalidad que gran parte de la crítica venía marcando en su escritura. En este sentido puede leerse igualmente la presencia de la locura en sus textos, recurrente desde sus primeros libros, y también esa carta de presentación habitual

²⁹ Significativa en este sentido es la visión de Girona (op. cit., pág. 25): “La proyección de Mistral forma parte de ella y de su máscara: entre el ser y el deber ser, el carácter individual y el social, el tránsito de lo privado a lo público. Así podemos leer el desplazamiento de Lucila Godoy Alcayaga a Gabriela Mistral. El pasaje del significante habla de una forma de huir de lo nominalmente asignado, de escribir la que le hubiera gustado ser o la Lucila que fue y silenció, pero de todas formas, siempre la que no está”. A este respecto, destacar también la lectura de Ana Pizarro: “Es por esto que nos parece importante en el diseño de esta perspectiva la función que ella misma asigna a los roles de madre, por una parte, y maestra, por otra, que son los que la crítica tradicionalmente percibió como el absoluto de Gabriela. Estas posturas, sin embargo, tienen importancia en tanto son mediación, como lo son los hábitos en Sor Juana, por ejemplo, mecanismos de legitimación que le permiten apropiarse del poder interpretativo. Esta estrategia queda en evidencia a través de confrontaciones textuales: las de su correspondencia amorosa frente a la sobriedad contenida de la mayor parte de su obra (Lucila-Gabriela), en donde seguramente un análisis pormenorizado de sus ritmos y sus fisuras permitiría desbrozar los enmascaramientos. (Pizarro, A.: “Gabriela Mistral en el discurso cultural”, *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*, Ediciones Universidad de Santiago, Santiago de Chile, 1994; <http://www.gabrielamistral.uchile.cl>).

³⁰ Vid. a este respecto Reisz, Susana: *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida, Asociación de Estudios Literarios Hispanoamericanos-Edicions de la Universitat de Lleida, 1996, págs. 81-82.

³¹ Doll Castillo, Darcie: “Las cartas de amor de Gabriela Mistral o el discurso amoroso de una sujeto en fuga” (<http://www.gabrielamistral.uchile.cl>).

de la escritura mistraliana que es “Todas íbamos a ser reinas”, poema que desde su propia textualidad destruye el mito de la maternidad³² que sustenta la existencia misma del también mito “Gabriela” (convertida, como señaló Fernando Alegría en *Genio y figura de Gabriela Mistral*, en “nombre de plaza, de escuela, de himno escolar; es decir, nombre de monumento”). En un recorrido que va de lo público a lo privado o íntimo, de la máscara a la palabra desvelada, Gabriela Mistral poeta, escritora, construye su lugar en el espacio literario, construye una “imagen” en la que la “infancia” como realidad compleja cargada de sentidos e intenciones adquiere, según he intentado explicar, un papel determinante.

MARÍA BERMÚDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Granada

³²Vid. a este respecto la lectura de Trevizán, Liliana: “Deshilando el mito de la maternidad”, en Olea, Raquel y Fariña, Soledad (ed.), *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio / Isis Internacional, 1990.

EN LA BOCA DEL LOBO: BALSEROS PARA LA ETERNIDAD

A Maruxa, ya en la otra orilla

Un suceso lamentable, la tragedia de quienes se ven obligados a abandonar su tierra en busca de un mundo mejor, suele ser noticia de periódicos o teledisarios. Simple reseña o panfleto virulento, implica una denuncia solapada o agresiva, lamentablemente efímera. Pero el auténtico artista tiene el don de immortalizar lo efímero, de trascender lo cotidiano al crear un texto que le sobrevivirá. Es el caso de *En la boca del loco*, de la cubana Lilliam Moro, I Premio de Novela Corta "Villanueva del Pardillo" y que editó *Verbum* de Madrid en el 2004 ¹. Una novela que, como tantas otras valiosas, pasó desapercibida y que parece de moda a fines del 2007: recomendada por *La Casa del Libro* madrileña, ha tenido algunas reseñas interesantes.

Su autora nació en el 46, vivió la revolución del 59 y sus secuelas hasta que se vio forzada a salir de la isla en el 70; el año del caso Padilla que inicia el denominado "decenio gris" en el que comienzan a sufrirse las consecuencias de las palabras de Fidel: "con la revolución, todo; fuera de la revolución, nada". Moro trabaja como traductora y editora, pero fundamentalmente es poeta: ya en el exilio publicó *La cara de la guerra* (1972), *Poemas del 42* (1989) y *Cuaderno de La Habana* (2005). Esta es su primera aventura narrativa en la que se detecta un diestro manejo del lenguaje y cierto lirismo que delatan su habitual quehacer poético. Debido a su trayectoria, no espere el lector encuadrarla en alguno de los grupos de la isla, por otra parte tan rica literariamente hablando.

Y uno puede preguntarse: ¿otra novela de balseros? Porque suena a tópico sensacionalista, ligado a realidades demasiado crueles, que generan buena o mala literatura... El lector avezado se encuentra ante un auténtico metagénero, consecuencia inevitable de lo que dijera Virgilio Piñera, "Cuba tiene la maldita circunstancia del agua". ¿Que puede esperarse? Forzados por la ausencia de libertad tras sucesivas dictaduras, los cubanos andan desparramados por medio mundo, en busca de "un carro, una casa, una buena mujer" -como reza el leitmotiv musical de *Balseros*, uno de los documentales más sólidos de los últimos tiempos realizado por Carles Bosch y Joseph María Domènech-. Y arrastran un

¹Citaré en el texto por esta edición.

drama plasmado en formas diversas, si bien con un denominador común: la soledad teñida de nostalgia...

En fin, con estas prevenciones leí la novela recién publicada al hilo de una estancia breve en París (junio del 2004). Y me causó una honda impresión. Tres años después, con motivo de un curso sobre el Caribe, he podido saborearla con mis alumnos, conocer a su autora y confirmar la primera impresión, no sólo acerca de la calidad sino también de la originalidad del texto. Así surgió este trabajo que debe mucho a las sugerencias de mis alumnos, también fascinados por texto y autora.

FAULKNER AL FONDO: MOLDES NARRATIVOS DE ALCURNIA PARA UNA REALIDAD COTIDIANA.

Lilliam lo ha contado una y otra vez: un hecho real, una de tantas noticias de periódico, una balsa vacía que flota ante las costas de Florida, dispara la imaginación. Sólo una mochila y una vieja libreta de direcciones atestiguan un mundo agazapado de recuerdos, reproches o deseos inconfesables. Es, cómo no, el final de la utopía, el estallido de unos hombres que creyeron en la revolución para constatar después el engaño en que fue tornándose. Y el escritor se siente tentado de fijar en el papel a través de unos seres ficticios, trasunto de tantos reales, la desolación, el tiempo detenido, la ausencia de perspectivas de aquellos hombres cuya vida no consiste en otra cosa que... aguardar la muerte con indiferencia. Y se pone manos a la obra: encierra un pequeño grupo de seis personas durante cinco días en una frágil balsa a merced del océano. En un primer momento, sus monólogos o conversaciones giran sobre lo inmediato: el miedo de la primera noche en el mar, el mínimo equipaje, sus tímidas ilusiones... Poco a poco rememorarán su vida, para sí mismos o los otros; de modo que la historia de la isla transcurre por las mentes progresivamente alucinadas de estos balseros unidos por el mismo trágico destino. El flash-back y los monólogos interiores, cuajados de sentido existencial y sociopolítico, de quienes proyectan sus esperanzas hacia un futuro mejor que nunca llegará, expanden esos cinco días del relato primero a lo largo del siglo veinte cubano. Así, a partir del tercer día aumentan los flash-back mientras el relato primero se inmoviliza, tiñéndose de angustia, dolor y muerte. No hay salida. El resultado es una novela lírica y pesimista, escrita con rigor y originalidad, cuyo acierto fundamental reside en la estructura.

En efecto, el lector se encuentra con un texto muy abierto, articulado en seis bloques. No pretenden ser capítulos formales, sino un modo de situar cronológicamente una serie de personajes rotulados por sus nombres y que aportan una perspectiva propia a la historia. Son voces al modo de las que se alter-

nan en *Mientras yo agonizo*, la conocida novela de Faulkner que sirve de modelo. El texto solventa con elegancia y fluidez lo que no deja de tener una evidente complejidad. Intentaré mostrarlo en un esquema, más o menos aproximativo:

En la boca del lobo (todos en la balsa):

- Bárbara: relato primero (balsa)...tu
- Aurelia: relato primero y monólogo interior
- Alberto: relato primero y monólogo interior
- Bárbara: (cursivas) y flash-back: soliloquio de la medium, dos años atrás
- Aurelia: relato primero y monólogo interior
- Alberto: relato primero y monólogo interior
- Elegguá: relato omnisciente
- Jorge: relato primero y monólogo interior.

Primer día (todos en la balsa):

- Yemayá: relato omnisciente
- Jorge: (cursivas), La Habana, 20 de mayo de 1975, relato omnisciente
- Eggun: monólogo interior
- Casi todos: relato primero y relato omnisciente
- Bárbara: relato primero...tu...
- Bárbara: (cursivas) Sierra Maestra, Oriente, agosto de 1961, relato omnisciente
- Obbatalá: relato omnisciente
- Aurelia: relato primero, soliloquio que incluye domingo, 5 agosto 1951: locución radial en cursivas.
- Bárbara: (cursivas) Sierra Maestra, oriente septiembre de 1961, relato omnisciente que da paso al tu.
- Reunión de orishas: relato omnisciente
- Alberto y Aurelia: relato primero y relato omnisciente
- Jorge: relato omnisciente y tu...; (cursivas) una mañana de 1982: relato omnisciente y soliloquio.

Segundo día (todos en la balsa):

- Alberto: relato primero y relato omnisciente
- Bárbara: relato primero, soliloquio y tu
- Aurelia: relato primero y monólogo interior
- Manolito: relato primero y tu
- Changó: relato omnisciente
- Jorge: relato primero y tu

-Sebastián: relato omnisciente

Tercer día (todos en la balsa):

-Jorge: relato primero y tu

-Alberto: relato primero y soliloquio

-Ochún: relato omnisciente

-Manolito: relato primero y omnisciente

-Evaristo: relato primero, monólogo interior, tu, soliloquio

-Bárbara: (cursivas) La Habana, 1 enero 1959, tu

-Jorge: relato primero y tu

-Bárbara (cursivas) una tarde de 1988, tu

-La Habana: relato omnisciente, descripción.

-Jorge y Manolito: (cursivas) una tarde de enero 1990, relato omnisciente

-La Habana: monólogo interior (prosopopeya)

-Manolito: (cursivas) en algún momento de 1988, relato omnisciente

-Sebastián: (cursivas) a finales de 1897, relato omnisciente

-Bárbara: (cursivas) en los años sesenta, monólogo interior

-Jorge: relato primero y tu; relato omnisciente (diálogo) desde el tu

-Aurelia: relato primero y monólogo interior

Cuarto día (en la balsa):

-Casi todos: relato omnisciente

-Jorge: relato primero y tu

-Babalú Ayé: relato omnisciente

-Bárbara: relato primero y tu... Aurelia desaparecida

-Agayú: relato omnisciente

-La Habana: relato omnisciente

-Alberto: relato primero y monólogo interior

-Bárbara y La Habana: (cursivas) tu

-Manolito: relato primero: relato omnisciente y tu

-Bárbara: relato primero y tu

-Alberto: relato primero y relato omnisciente. Alberto se tira al agua

Quinto día (en la balsa):

-Bárbara: relato primero y tu

-Jorge y Manolito: relato primero y relato omnisciente. Muere Manolito

-Evaristo: relato primero y relato omnisciente

-Bárbara: relato primero y tu

-Jorge; relato primero y tu

- Bárbara; relato primero y tu
- Jorge: relato primero y tu
- Bárbara: relato primero y tu
- La Ruina; relato omnisciente
- Jorge: relato primero y tu. Evaristo cae al agua y Jorge lo sostiene
- Bárbara: relato primero y monólogo interior
- Jorge: relato primero y tu
- Olokun: relato omnisciente

Un simple repaso visual a este esquema permite intuir cómo funciona el texto. Si bien los personajes están perfectamente caracterizados en un par de trazos con una simple intervención, su nivel de protagonismo es muy distinto. El relato descansa y progresivamente va articulándose en torno a dos protagonistas: Bárbara y Jorge que lo abren y cierran, e intervienen en 17 y 14 fragmentos, respectivamente. Algo muy superior a los 6 de Aurelia y Manolito, 7 de Alberto, y 2 de Sebastián y Evaristo, cada uno con su propia dinámica. Hay personajes que tienen su momento y decaen, como Aurelia, o que entran ya avanzada la narración y se dejan oír muy poco, como Evaristo, aún así depositario de la historia de su padre, el gallego Sebastián y por ello pieza esencial de la transmisión de la memoria histórica.

Evidentemente Sebastián (bisabuelo de Jorge) no va físicamente en la barca, pero es un personaje fundamental para articular toda una teoría de la Memoria (individual e histórica, es decir, familiar y cubana) que tiene mucho que ver con el desenlace de la novela. Y que, a su vez, se entrecruza y funde con el nivel de los dioses orishas, en un sincretismo muy propio de esta narración y de la isla entera. A ver si soy capaz de explicarlo al referirme al desenlace narrativo en relación al mundo divino.

En cuanto al narrador, va adoptando distintas estrategias, como el relato omnisciente, habitual en el nivel de los dioses orishas y en los fragmentos del pasado, este último siempre en cursivas. Desaparece tras los monólogos interiores y los soliloquios, esos desahogos en que los protagonistas van contando a los compañeros de balsa vida y milagros, y que a nivel textual quedan sin respuesta aunque presupongan un destinatario: “Si, un altar, no se asombren” (p. 68) -dice Bárbara al describir las pertenencias del habanero pobre-. Desaparece, pero no del todo en tantos monólogos que se desdobl原因 mediante el uso del pronombre personal de segunda persona de singular (“tu”). Un empleo muy, muy afortunado, ejemplo de “focalización con” y que convierte la frágil balsa en una sala de juicio. Recojo unas líneas que afectan a Bárbara:

“¿Cuándo te volviste cínica, Bárbara Valdés? ¿Cuándo pasaste a formar parte de esa población pragmática, esquizoide, inmoral? Cada vez te involucrabas más a fondo. La cuestión era “resolver”, el sacrosanto verbo de la Isla en llamas” (p. 67).

“Claro que te has equivocado, ¿quién coño no se ha equivocado en esta isla, a ver? Unos por una cosa y otros por otra, pero nadie ha acertado; los que se quedaron, porque se quedaron, y los que se fueron, porque se fueron” (p. 429).

Algo que tiene una brillante trayectoria en la literatura hispanoamericana: Vargas Llosa lo maneja con maestría en *Los cachorros* y Carlos Fuentes hace lo propio en la que me parece su mejor novela, *La muerte de Artemio Cruz*. Algo muy acorde con el matiz político y revisionista de esta novela, con seguridad uno de sus objetivos. Y digo uno, porque *En la boca del lobo* va más allá del revisionismo a la Cuba de Castro: bucea en el sentido de la vida humana, aborda el libre albedrío, al dejar muy claro que la intervención divina nunca suplantarán sin más la voluntad de los hombres y, desde luego, debe ser solicitada. Es decir, enlaza con los temas de siempre: con el teatro calderoniano de los Siglos de Oro, con los textos fundacionales de Homero, *La Iliada*, *La Odisea...*, con la prosa y verso borgianos. Así, la novela salta a la dimensión universal propia de las grandes obras, muy incardinadas en su contexto y a la vez atemporales.

BÁRBARA Y JORGE: LA GENERACIÓN REVOLUCIONARIA Y LA CUBA ACTUAL.

“Los protagonismos y las heroicidades, los más de treinta años de utopía, se resumen dentro de esta balsa: un guajiro, un viejo, una loca con su perra, uno que parece comer mierda, otro, por el estilo, y tú, la Gran Equivocada” (p. 43).

Seis personas de carne y hueso, símbolo y metáfora de tantas otras, pero personas de a pie, como las que se encuentran en las calles de la vieja Habana, se lanzan a la aventura de la balsa en busca del sueño americano. Ponerse en esa tesitura supone constatar el fracaso vital, si bien en grados distintos a tono con su edad y circunstancias. Los maduros revolucionarios (Bárbara) están de vuelta tras haber apoyado a Fidel con entusiasmo. Los jóvenes van en busca de un utópico paraíso, atenazados por la ausencia de perspectivas en la isla (Jorge)². Son ellos quienes necesitan escapar y tiran de los otros: Jorge de su abuelo Evaristo, Manolito de su tía Aurelia... No obstante, me ha llamado la atención que las múltiples apariciones de Jorge no están supeditadas a un proyecto de futuro (pequeño a veces como el de la aurea mediocritas de Aurelia, las películas de

²Cfr. al respecto el flash-back del 90 (pp. 97-98) que corresponde a un paseo con Manolito: el control policial isleño resulta asfixiante.

Alberto, los pequeños escapes de Manolito...). En su equipaje, sólo la estampa de la Caridad del Cobre, la foto de boda de los padres y algunas direcciones de amigos para empezar en Miami. Aún así, su presencia en el relato es fundamental -más allá de que anime y sostenga a todos- como depositario de las historias familiares³. Eso es algo que tiene muy claro y que le mantiene sin tirar la toalla al borde de la muerte... “extenuado, sujetando lo que queda del abuelo, *lo que queda de tu biografía*, a la deriva como una perdida esperanza en medio del Infinito” (p. 148)⁴.

En conclusión, tres generaciones de cubanos se ven abocadas a la balsa. Y van cayendo, por hambre y sed, insolación, pero sobre todo por la pérdida de las ganas de vivir. Podría decirse que el final del tercer día se convierte en la noche de las noches, el comienzo del horror: Aurelia, que ha perdido a su perra Pulga, ya no está interesada en llegar a Miami; será Bárbara quien constate su ausencia al día siguiente (p. 122). La elipsis narrativa -presumiblemente se dejó caer al océano- es muy eficaz. Alberto cae al agua y suplica le rescaten, pero tras el esfuerzo y un día tremendo, amarrado, se tirará al mar (p. 132). Manolito traga tanta agua de mar que revienta en la balsa (p. 137). Un tiburón, de los muchos que acechan a partir de la tercera noche, engulle la mano derecha de Bárbara, el instrumento de sus sueños utópicos como pintora. Por fin, el último día Evaristo se tira y aunque su nieto Jorge lo sostiene a medias sobre el agua, el lector le sabe presa de los tiburones tal vez antes de que la muerte bienhechora venga en su auxilio.

Dos isotopías recurrentes -el miedo y el silencio- definen por igual la vida de los personajes en la ciudad habanera y en la balsa. Cuba es el país de los susurros -comentan-; y el texto utiliza para definirlo el campo léxico de lo incierto... Y aunque la revolución del 59 hizo concebir esperanzas a la gente humilde, a quienes como Evaristo y Aurelia, provenían de un proletariado que apenas podía malvivir porque... “hay que tener horchata en las venas, y no sangre, para no querer un mundo mejor, sin injusticias, ni pobres, ni privilegios (...) al final no hay mundo más injusto ni más pobre ni con más privilegios que aquel” (p. 48). ¿Resultados? Las fábricas se cierran, el padre de Aurelia pierde su trabajo, el de Alberto se suicida...

La vida de los habaneros a partir de los sesenta se plasma mediante la descripción pesimista de un tiempo insípido, sin relieve, sin pena ni gloria. Es un

³Cfr. las entradas de las pp. 35 y 59, que corresponden a un paseo con su abuelo por el puerto de La Habana (20, mayo 1975) y a sus recuerdos maternos (1982), respectivamente. Creo que la primera es fundamental para tejer toda esa teoría de la memoria salvadora.

⁴El subrayado es mío.

tiempo de lento desencanto, de vida cada vez más llena de vacío. En palabras de Alberto:

-“Yo no sé si tengo un mundo por delante, lo que sí sé es que lo que tenía no era vida... por eso decidí irme, porque ya me estaba acostumbrando. cada día me acostumbraba a un poco menos...

-¿La escasez?

-No sé. Yo no me sé explicar bien. es como si uno se conformara cada día un poco más, y entonces se agradece la miseria, se agradece el que no te lleven preso, el que todavía te quede un par de zapatos medio rotos, se agradece el que te ignoren, que no se den cuenta de que existes para que no se metan contigo (...). hace años que ya no deseaba otra cosa que resolver el día presente, poner toda mi energía, mi mente y mi imaginación en función de un solo día” (pp. 39-40).

“La cuestión era *resolver*, el sacrosanto verbo de la Isla en llamas” -dirá Bárbara (p. 67)-. En el texto, ella tiene a su cargo la denuncia más explícita y completa, porque como revolucionaria ha vivido las campañas de alfabetización, el reparto inmobiliario entre los afectos al régimen, por supuesto... Eso eran “los gloriosos sesenta, donde ocurrió todo lo importante, para bien o para mal, pero lo que vino después fue el aburrimiento, la densidad soviética, la falta de imaginación al Poder. Vivíamos dentro de los trazos del boceto del acabóse, del rompe y rasga, de la impunidad más absoluta”... (p. 107). De ahí su miedo, su soledad y enorme melancolía, su romántica identificación con La Habana, una ciudad signada por la ruina... El fragmento dedicado a recordar su último paseo nocturno por la amada ciudad es de los más poéticos del texto, de los que mejor expresan el desgarramiento interior del exiliado que acaricia las cosas para que la piel de su mano conserve su memoria. Porque, al fin, un país es esa memoria atemporal que une a los seres humanos dispersos por la diáspora:

“Entonces comprendes que sólo se pertenece realmente a un lugar si el alma se vuelve realidad sin tiempo y unifica en sí misma todos los tiempos, y nos convertimos en síntesis viviente de una cultura, de una manera de ver, de ser con las cosas”... (p. 128).

LA ESENCIA PLATÓNICA DE LA CIUDAD: LA HABANA, LA “RUINA”.

“Van y vienen como si yo no existiera (...) cuando con sólo verme con un poco de cuidado ya tendrían una lección magistral de permanencia pese a todo, porque la perpetui-

dad de una ciudad va más allá de sus piedras, de su imagen inventada: mientras me desgasto voy integrándome amorosamente en la tierra, en el río, en el mar: me vuelvo partícula minúscula (...), y todos me respiran, me incorporan (...). Ya yo existía (...) mientras los hombres iban fundando la capital en distintas localizaciones (...): estoy aquí y cuando todos ellos se hayan ido, yo permaneceré como un sueño, como una visión obsesionada, como una culpa" (pp. 100-101).

La cita, muy larga, aunque manipulada y fragmentaria porque el pasaje es mucho más amplio, sirve para presentar el último de los personajes narrativos. Porque La Habana, que también es descrita por el narrador, toma la palabra mediante la prosopopeya y, al modo de los balseros, utiliza el monólogo para desnudar su personalidad. Son tres los apartados rotulados con el nombre de la ciudad: dos en el tercer día, algo lógico porque es el día en que explota el pasado, y el pasado tiene una geografía inequívoca, ligada muy particularmente a ciertos balseros, por ejemplo Bárbara. Por ello, el cuarto día vuelven a ser protagonistas Bárbara y La Habana, la ciudad desde el relato omnisciente del narrador y la ciudad interiorizada, la ciudad que siente con la revolucionaria, en un viaje de ida y vuelta, al modo de los románticos o del *Fervor de Buenos Aires* borgiano. Por fin, el fragmento "La Ruina" del quinto día no hace sino remachar desde el relato omnisciente y la metonimia la descripción de la misma ciudad. El Vedado, Miramar, lo emblemático venido a menos, la popular calle Infanta, el barrio chino y su historia... los restos de una ciudad... "*donde la vida, toda ella, se va convirtiendo en un receso cada vez más prolongado*" (p. 97). En consecuencia, la última referencia sobre La Habana debe ser una metonimia, "la Ruina", cuyo gran triunfo... "es que ha pasado más allá de las cosas y ha logrado instalarse en el alma: ahí está, se deja ver en esos ojos de mirada turbia y apagada"... (p. 146). También personificada, acaricia fatalmente a personas y cosas. Es el fin de una civilización, de una historia cultural pujante que a lo largo del siglo anterior convirtió a Cuba en centro obligado. Si la memoria es instrumento de salvación para Jorge y los balseros, recordar tras haber ahondado en la esencia de la ciudad es lo que permitirá sobrevivir al exiliado.

Postura ésta muy cercana a la de su poemario coetáneo, *Cuaderno de la Habana*⁵, cuya primera parte se dedica a una capital recorrida con nostalgia y melancolía. Los poemas "Tarde en el Malecón", "Despedida", "El balsero" y "El recién llegado" configuran un corpus en perfecta sintonía con esta novela: la permanencia de la ciudad contra todo pronóstico, más allá de su "ir y venir de cuerpos sudorosos"/ (...), de su "tráfico de hambre, de paisaje y de ruina" (p.

⁵Prologo de Carlos Espinosa Domínguez. Madrid, Fundación Cultural Olivar de Castillejo, 2005. Citaré en el texto por esta edición.

36)... del "cuerpo de algún tráfugo hinchado ya,/ hecho pedazos por los tiburones" (p. 41)... en el que "reposa la Historia con todos sus discursos" (p. 39). Y la actitud del hablante lírico, supremo desafío abierto al futuro del exiliado nunca claudicante:

"Yo te estaré esperando
para inventar La Habana que llevamos
como un lío de amor dentro del pecho,
persistente y constante como un acto fallido,
como un amor fatal" (p. 42).

EL SINCRETISMO RELIGIOSO: LOS ORISHAS, O DEL FATUM HOMÉRICO A LA CARIBEÑA.

Dos niveles, entonces, el de los dioses y el de los hombres, cohabitan sin mezclarse en el relato. Ahí está el fallo de los humanos -piensan los dioses- no han sido capaces de consultar ni pedir ayuda; y eso les deja a su libre albedrío. No habrá intervención divina porque nadie la solicitó a pesar de que, con excepción de Bárbara, todos son creyentes en la línea del sincretismo cubano, que integra el catolicismo con las prácticas yorubas, en este caso. Aún así la mirada de los dioses recae sobre la balsa y su odisea les impele a reunirse en parlamento, siguiendo los reclamos de quienes se apiadan de los desamparados mortales.

No obstante, su interés por los humanos tiene distintos registros: abre la marcha Elegguá, el dios niño dueño de caminos y encrucijadas, al que toca advertir a los suyos de la situación de los balseros. Convocados poco a poco, reaccionarán de modos diversos: desdén por parte de Ochún (que por cierto, no hace honor a su correlato cristiano, la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba); enfado en Yemayá, la gran madre que cocina para los orishas pero sólo reserva canastas de agua para los mortales; asentimiento a las decisiones de los grandes en Aggayú, alter-ego de San Cristóbal, patrón de La Habana ⁶...

El lector se encuentra ante un panteón al estilo homérico, en el que los dioses despliegan sus resquemores, rencillas y coqueteos al modo de los mortales (por ejemplo Ochún encela a Changó y lo despide). Existe una jerarquía implícita: Obbatalá, orisha mayor, representa la justicia y la sabiduría. Él y su hijo Changó, el del buen corazón, que destroza la fatalidad y hace arder la desespe-

⁶El sincretismo es muy evidente en la novela, se hace especial hincapié en el lado orisha, tantas veces inoperante: así se recuerda que Yemayá tiene su correlato en la Virgen de Regla (p. 22), o Babalú Ayé, protector de perros, no es otro que el San Lázaro del santoral cristiano (23). Como ejemplo del funcionamiento diario de los cubanos puede citarse el soliloquio de la medium que visita Bárbara (p. 21): sus prácticas espiritistas van presididas por un crucifijo, que es algo más que simple adorno.

ranza, plantarán cara a la desgracia. Cada uno tiene su ahijado, como queda de manifiesto en la “reunión de orishas” (pp. 52-53). Es precisamente en ella donde se dicta sentencia:

“El destino de esos seres ha sido escrito por el Supremo hacedor, Oloddumare, desde el principio, desde la Noche de los Tiempos (...). Pero el destino, siendo Uno, se manifiesta en diferentes intervalos, por eso la magia puede actuar. Esos seres en peligro tendrán que abrir la puerta a Eggun” (p. 53).

Por cierto, Eggun es el único de los orishas que se autopresenta en primera persona, en una especie de soliloquio, carta de intenciones de los orishas:

“Soy el espacio donde pueden encontrarse los dos mundos (...). el espíritu no puede cambiar lo que Dios dispuso, sólo puede influir dentro de los límites del libre albedrío del hombre, allí donde Dios le deja hacer. Pero el ser humano tiene que invocar al espíritu, llevarlo a su realidad a través de la energía de la fe” (p. 37).

La propuesta pasa entonces por la fe... pero curiosamente esa fe no es algo al margen de cada uno, tiene que ver con la identidad histórica de los seres humanos. Por ello, la reunión de los orishas se zanjará con este dictamen de Changó, dios del fuego:

“Se salvará quien sea capaz de dar realidad dentro de su corazón a lo que no tiene realidad” (p. 53).

El final es muy abierto, pero de acuerdo a esta sentencia sólo Jorge tiene alguna posibilidad de salvación. Sólo él atesora los recuerdos del gallego Sebastián a través de su abuelo Evaristo. Por eso, sólo él percibirá la imagen a caballo con su capa blanca y roja ⁷ -¿el gallego? ¿Obbatalá? ¿Changó?- que se acerca para enganchar la balsa y arrancarla de las fauces del océano -el orisha Olokún-:

“y escuchas claramente cuando el gallego Sebastián te dice: *No tengas miedo, hijo, yo te sacaré de esta pesadilla*, e inmediatamente tira de las riendas del caballo y ves cómo ata la balsa con una cuerda que lleva en su montura, y la pasa sobre su hombre, sujetándola

⁷La percibe en dos ocasiones: la primera durante la noche del tercer día: “cuando abres los ojos en la oscuridad ves su impecable uniforme blanco, su sable, su bigote y todo él quieto sobre el caballo, que da unos pasos sobre la superficie del agua como si fuera tierra firme; él te mira y sientes dentro de ti sus palabras: *No temas, llegarás*, dice con firmeza, pero no le oyes la voz” (p. 108). Hay un cruce implícito, un sincretismo entre el apóstol Santiago, Obbatalá y el bisabuelo. Da igual quién sea siempre que sostenga la esperanza del joven Jorge.

con su mano derecha, mientras con la izquierda agarra con energía las bridas del caballo y logra sacar la balsa, finalmente, de la boca del lobo" (p. 150).

Final utópico, abierto a la esperanza, que contrarresta la página siguiente - última- del relato: "Olokun ha subido a la superficie y arrastra tras de sí varias canastas donde va echando los restos despedazados de los tráfugas" (p. 151). Por fin ahora se encuentran los dos mundos, el celestial y el terreno, en una imagen deshumanizadora que clausura toda esperanza.

EL SIMBOLISMO DEL TÍTULO Y LOS EPÍGRAFES. LA DEDICATORIA.

Termino por donde suele comenzarse, el paratexto, señalando el obvio simbolismo del título que enlaza con la mejor tradición occidental. "Está negro como boca de lobo" -solía escucharse a los campesinos o, mejor, a los expedicionarios perdidos en un bosque-. Más allá de la simbología del lobo, ambivalente según nórdicos, griegos o hindúes, en el contexto inmediato de la novela el sintagma "la boca del lobo" remite a la oscuridad nocturna, que angustia al hombre acogotado y sin salida. Y lo hace de modo explícito -el monólogo de Jorge que cierra las páginas del primer apartado "entrada en la boca del lobo"-: "todo está negro, completamente negro arriba y abajo: así debe ser la boca del lobo" (p. 30). Oscuridad que no abandona a los balseros a los largo de esas cuatro noches, bien en palabras de Jorge (pp. 58, 109-110), o de Manolito (p. 129). El narrador también asume la expresión al inmovilizar al grupo en la cuarta noche: "Era noche cerrada. Es la boca del lobo" (p.131).

Pero el sintagma es bisémico al menos, porque la boca del lobo es la del océano, la del orisha Olokun, las fauces que se tragarán a todos... No hay más que ir a la última entrega, la página que cierra historia y relato para comprobarlo:

"Olokun es el Misterio y el misterio sólo existe en las profundidades abismales del océano. Olokun abre una enorme boca por donde sale un sonido que no se escucha, una vibración que se presiente. Abre su boca durante el tiempo que dura una noche de angustia para que salga el largo alarido de la Nada, una boca enorme, indescriptible, que muchos llaman la boca del lobo" (p. 151).

Y así se cierra el círculo, apuntalado en el primer epígrafe que se tomó de Eliot "Tema la muerte por agua..." (*La tierra baldía*). Todo encaja. No en vano los epígrafes dan el tono a la novela. No sólo el tono -diríamos- la página trece sintetiza el tema narrativo.

A partir de ese momento, se suceden como epígrafes versos de grandes escritores: dos cubanos (Martí y Lezama Lima), el peruano Vallejo y Apollinaire,

padre del cubismo e introductor de las vanguardias. Su verso *-sol cuello cortado* (p. 63)- tiene tal poderío...desencadena toda una cascada de imágenes que permitirían ahorrarse el relato verbal sobre el mediodía de los balseros en una naturaleza que empieza a desgastarles con saña. pero es lógico que no corresponda al primer día, sino al segundo. El primero está reservado a Martí: *Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche! ¿O son una las dos?* (p. 31) ¿Cómo sintetizar mejor la situación y estado anímico de los balseros?. Balseros a quienes se aplica con propiedad el sobrio y existencialista verso vallejiano: *Ya va a venir el día: ponte el alma* (p. 81). Por fin, Lezama, desde su oscura pradera convida al lector a interpretar el último de los epígrafes: *y un pájaro y otro ya no tiemblan* (p. 115). Éxtasis prefigurador de la muerte, todo está consumado.

BALSEROS PARA LA ETERNIDAD

"Aquí están todos, vivos y muertos: está Aurelia con su perra, el viejo Evaristo, Manolito, Jorge, Alberto... la perra fue la primera que cayó al agua, Aurelia desapareció después. Manolito se fue a través de sus intestinos, en la última diarrea; Alberto se tiró al agua y el viejo parece disecado... pero todos continúan a tu lado, lo sabes, y ellos llegarán a tierra cuando la balsa tropiece contra las piedras de alguna playa. De cierta manera que no puedes explicar todos permanecerán junto al último sobreviviente, y continuarán en la balsa aunque no se vean sus cuerpos. No sabes cómo sucede, pero en ti misma ahora se ha depositado la memoria de los otros" ... (pp. 139-140).

Están palabras de Bárbara encierran el mensaje de la novela, no tan relacionado con quien se salva, en el sentido de quien llega a las anheladas costas del sueño americano. Ahí radica el mensaje de *Balseros*, ese documental al que aludí al abrir mi artículo, que obvia las angustias y avatares de la travesía para analizar una serie de casos, es decir, seguir a unos cuantos cubanitos en tierra yanqui y ver si se cumplen sus expectativas de "un carro, una casa, una buena mujer"... La vida es complicada, no existen paraísos a priori, o mejor, pisar el paraíso lo desmitifica y hay que luchar por el día a día en un país duro, libre al menos.

En la boca del lobo no va por ahí. Tal vez ninguno consiga salvarse, tal vez la anhelada salvación para el exhausto balsero consista en morirse, otro modo de liberación:

"Esperar era lo único que podía hacerse, esperar el milagro de morir, ya que parecía que podían quedarse eternamente así, inmóviles, recortados entre el cielo y el mar, inmortales" (135).

Y unos cargan la memoria de los otros -por aquí entroncamos con el oscuro vaticinio de los orishas-. Es que la identidad cubana a fines del siglo XX lleva grabado a fuego el fenómeno de los balseros, tanto los que acabaron en las profundidades marinas o devorados por los tiburones, como quienes hoy viven en la *Yunai*. Son retazos de esa identidad, de esa memoria colectiva desgarrada por el peculiar proceso histórico vivido en la isla desde Fidel a la actualidad. y esa memoria colectiva va más allá de las cifras que arrojan internet o los libros, por todos conocidos ⁸

Por ello también, la dedicatoria inicial, concreta y específica -"A Amalia Domingo Soler. *In memoriam*"- sufre una amplificación en la última página: "*A todos aquellos que huyeron de Cuba cruzando el Estrecho de la Florida en cualquier material flotante. A los que han llegado, y a los que nunca llegaron*".

En la novela, la travesía se convirtió en un viaje iniciático, como tantas veces en la gran literatura de viajes desde la *Odisea*, un viaje hacia el centro de sí mismo, en el que cada personaje hizo su "viacrucis" particular... Y fue absuelto.

MARÍA CABALLERO WANGÜEMERT
Universidad de Sevilla

⁸La operación Pedro Pan (1960), la apertura del puerto de Camarioca (1965), los vuelos de la libertad hasta el 71, fruto del acuerdo entre Johnson y Fidel que permitió salir a más de 260.000 cubanos, el éxodo de Mariel que lanzó al exterior más de 125.000, la crisis de los balseros del 94, en la que tras el hundimiento del famoso remolcador 13 de marzo, huyeron 32.000 isleños, los sorteos de visas...

EL LUGAR DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN LA LITERATURA MUNDIAL

El objetivo de este artículo es analizar qué lugar ocupa, o está en proceso de ocupar, la literatura hispanoamericana dentro de la literatura mundial. Ciertamente, ambas realidades son demasiado plurales y vagas como para aceptar una definición clara y evidente. Sin embargo, de la misma manera que nadie se atrevería a afirmar que las nubes no existen, por muy vaporosas y cambiantes que sean, tampoco podemos decir que no existan “de algún modo” la literatura hispanoamericana y la literatura mundial. Mi intención es, pues, tratar de decir a qué se parecen ambas nubes culturales y estudiar cómo se interpenetran, empujadas por los confusos vientos de la historia.

1.- LA LITERATURA MUNDIAL

En lo que respecta a la literatura mundial, cabe comenzar diciendo que, de alguna manera, ésta siempre ha existido. Siempre se ha narrado o escrito y es posible imaginar una historia de la literatura antigua que hable tanto de la literatura grecolatina como de las literaturas china, persa, africana o precolombina.

Sin embargo, cuando hablamos de literatura mundial hablamos de algo más que de la mera yuxtaposición de tradiciones inconexas. Ciertamente, las interrelaciones entre las literaturas que acabo de citar fueron inexistentes o, en el mejor de los casos, enormemente difusas y lentas.

Podemos avanzar, pues, que hablar de literatura mundial presupone, como mínimo, un corpus literario orgánico en el que se den interrelaciones entre las más lejanas tradiciones literarias a una intensidad y velocidad sin precedentes.

Como era de esperar, el término “literatura mundial” no es nuevo. Ya a principios del siglo XIX, Goethe afirmó que el suyo era “el siglo de la literatura mundial”. Afirmación que se basaba en dos hechos que en aquel momento no se le escapaban a ningún intelectual: uno histórico (la formación de un mercado internacional y el inicio de la carrera imperialista europea dio lugar a lo que Edward W. Said llamó “primera globalización”) y otro ideológico (la creencia ilustrada en la existencia de una República de las Letras, esto es, un espacio simbólico supranacional habitado por todos aquellos se sintiesen parte no tanto de sus respectivos países como de una comunidad ilustrada de libre-pensadores).

Ciertamente, a medida que el nacionalismo romántico se desarrollaba, la incipiente literatura mundial y la incipiente literatura nacional entraron en una

difícil dialéctica que perdura hasta nuestros días y que, en cuestiones literarias, ha dado lugar, por un lado a la filología y por el otro a la literatura comparada.

Si, como hemos dicho, tanto la literatura mundial como la nacional, estaban naciendo en aquel momento, cabe preguntarse ¿qué había antes?

Muchos pueden decir que ya en el siglo XVI, con la aparición de diferentes corpus literarios en lenguas romances, puede hablarse de literaturas nacionales. Sin embargo, es muy improbable que en aquellos tiempos un Garcilaso o un Cervantes hubiesen afirmado que Dante, François Villon o Joanot Martorell, no formaban parte de su tradición literaria.

Pero aun concediendo que las diferentes literaturas nacionales nacieron en el mismo momento en que las literaturas en lengua vulgar empezaron a imponerse, podemos seguir preguntándonos, ¿qué había antes?

Podemos afirmar, con Pascale Casanova, que antes existía un “canon imperial”, esto es, un canon en el que los límites políticos y culturales estaban marcados por la fidelidad al imperio y a la religión, expresiones culturales que iban estrechamente unidas. Un canon imperial, en el caso europeo, cristiano y latino, en el que las obras no estaban ancladas a ningún territorio en particular, sino al imperio en general.

La secuencia empezaría, pues, con un “canon literario imperial”, que al disgregarse tanto política como religiosa y lingüísticamente daría lugar a diversos “cánones literarios nacionales”, que al aumentar las interrelaciones entre los diversos países gracias al imperialismo y a la formación de un incipiente mercado mundial, tenderían a fundirse en un “canon literario mundial”.

Por supuesto, las épocas de transición de una a otra etapa serán muy largas y procesuales. Hecho que supondrá que los diferentes tipos de cánones lleguen a convivir durante siglos. En nuestra época, por ejemplo, conviven en una fértil dialéctica obras cuyo universo de discurso es fundamentalmente nacional (*El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias) con otras que pretenden construir uno de corte internacional (*La invención del mundo* de Olivier Rolin o *Los versos satánicos* de Salman Rushdie).

No estoy diciendo, claro está, que unas sean mejores que las otras. Ciertamente, las obras más particularistas tienen sus propios mecanismos de universalización (por ejemplo, una novela como *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, a pesar de que trata sobre todo la dictadura de Estrada Cabrera en Guatemala, acaba convirtiéndose en paradigma de cualquier otra dictadura y, más aún, de la condición humana misma, que a pesar de tener todo el poder en sus manos, no es capaz de realizarse plenamente).

Por otra parte, a la hora de hablar de literatura mundial podemos distinguir entre un nivel objetivo y otro subjetivo. En el nivel objetivo nos encon-

tramos con hechos irrefutables como son el progresivo achicamiento del mundo en virtud de procesos técnicos, sociales e históricos que hemos dado en llamar globalización. En el nivel subjetivo nos encontramos con la tendencia a no compartimentar el corpus literario total tal y como lo hacíamos antes sino a intentar interconectarlo cada vez más.

Así, hablar de literatura mundial, es constatar la tendencia de muchos escritores a pertenecer objetiva y subjetivamente al mismo canon. En lo que respecta a la parte objetiva, no sólo nos hallamos con que el mercado editorial se halla cada vez más globalizado sino también con que la globalización ha provocado en el último siglo una aceleración del siempre existente fenómeno del mestizaje o hibridación. Cosa que explica la aparición de numerosísimos escritores migrantes, mestizos, biculturales, desarraigados o cosmopolitas. (Amin Maalouf, W. G. Sebald, V. S. Naipaul, Juan Goytisolo, Salman Rushdie, Claudio Magris, Amos Oz).

Por otra parte, este mismo proceso histórico ha motivado la aparición de una gran masa de lectores que participan de esta inestabilidad identitaria. Este hecho es fundamental ya que no podemos olvidar que los escritores escriben adaptándose a las expectativas que consideran que tiene el lector ideal en el que piensan. Así, de la misma manera que Balzac, al escribir, tenía en mente un lector de clase media francés, los grandes escritores de hoy en día piensan en un lector implícito mundial.

Debemos tomar conciencia de la importancia de este hecho. Se trata de una verdadera revolución literaria ya que ha supuesto una enorme ampliación del universo de discurso de la novela, una mundialización de las influencias literarias, una relativización de los propios presupuestos culturales, estéticos o éticos, así como un esfuerzo de diafanidad cultural que no se daría en una novela nacional, y que da lugar a traducciones, comparaciones, simplificaciones, omisiones, práctica de la prosa sobre la poesía, de más difícil traducción, etc.

Todo esto junto a un intento de generar una síntesis estética, cultural, identitaria y política que represente e incluya a cualquier lector potencial, sea cual sea su origen, es lo que podemos llamar, al menos tentativamente, literatura mundial.

2.- LITERATURA HISPANOAMERICANA

Antes de preguntarnos qué lugar ocupa la literatura hispanoamericana en la literatura mundial, será conveniente que tomemos conciencia de hasta qué punto también la literatura hispanoamericana es una realidad difícil de definir.

Baste como prueba el gran número de variantes que presenta su mismo nombre: literatura hispanoamericana, latinoamericana, sudamericana, iberoamericana...

Ciertamente, no es fácil de definir la identidad cultural o literaria de una veintena de países que no sólo presentan grandes diferencias en lo que respecta a la vivencia de la herencia precolombina, de la realidad indígena, del paisaje, de la política o de la historia sino que, además, tienen una espectacular vitalidad literaria.

Por si esto fuera poco, la enorme calidad de la literatura hispanoamericana del siglo XX hace todavía más difícil su definición ya que los grandes escritores tienden a ser inclasificables. Sirvan de ejemplo los nombres de Vallejo, Neruda, Borges o Monterroso.

Cabe preguntarse, sin embargo, si decir que la identidad de la literatura hispanoamericana es conflictiva, ¿no es, por así decirlo, un obviedad? ¿No es, acaso, toda identidad conflictiva? También lo es la europea. Lo prueban los fuertes debates ideológicos y culturales que existen en su seno.

Sin embargo, como decíamos al principio, que los límites de una nube sean difíciles de establecer, no implica que ésta no exista sino que necesitamos otra manera más flexible y vaporosa de estudiarla.

Cabe conceder, por ejemplo, que cada comunidad –literaria o cultural– tiende a generar a lo largo de la historia unas maneras particulares de responder a la difícil pregunta de la identidad y que dichas respuestas, precarias y parciales siempre, forman de algún modo el fundamento de su identidad.

Por otra parte, es indudable que existe un mercado editorial hispanoamericano, fundamento objetivo necesario para la formación de todo canon literario. Cabe tener en cuenta, sin embargo, los avisos de García-Canclini, quien afirma que dicho mercado está siendo “colonizado” por editoriales españolas de modo que es en España donde se empieza a decidir qué se ha de leer en Hispanoamérica.

3.- EL LUGAR DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN LA LITERATURA MUNDIAL

Pasemos, ahora, a preguntarnos cuál es el encaje de la literatura hispanoamericana en la literatura mundial.

Dejando a un lado su intrínseco valor estético, la literatura hispanoamericana presenta unas características históricas y culturales que la hacen especialmente interesante a la hora de reflexionar acerca de la literatura mundial, en general, y el encaje de las diversas regiones culturales en la literatura mundial, en particular.

Por un lado, la literatura hispanoamericana presenta una mayor continuidad y, a la vez, voluntad de independencia respecto a la literatura europea que otras excolonias del mundo como las que se hallan en África o en Asia. Esta continuidad problemática ha dado lugar a una rica galería de escritores en discusión con el eurocentrismo, que ha convertido a Hispanoamérica en un ámbito especialmente rico para estudiar las relaciones literarias entre la periferia y el centro, así como para analizar las nuevas propuestas literarias mundialistas.

Cabe añadir que el hecho de que las independencias de los países hispanoamericanos se diesen, mayoritariamente, un siglo y medio antes que las de otras zonas del mundo, les ha dado una mayor experiencia histórica como excolonias, de modo que en su memoria literaria y cultural hallamos un gran número de reflexiones identitarias perfectamente aplicables a otras literaturas más recientemente introducidas en este tipo de cuestiones.

Ciertamente, como dirá Pascale Casanova, todos los países de la periferia se ven confrontados con alternativas culturales parecidas a las que tienden a hallar soluciones similares. De ahí surge, por ejemplo, la afinidad (incluso influencia directa) entre lo real maravilloso y la literatura africana o india; entre la novelística faulkneriana latinoamericana y la argelina de Kateb Yacine (*Nedjma*); o entre el humor fantástico y cosmopolita de Borges y el de Kafka, del que no debemos olvidar que pertenecía a la periferia del imperio austrohúngaro así como a la minoría judía.

Por otra parte, a nadie se le escapa la fuerte impronta cosmopolita que la literatura hispanoamericana presentó desde sus mismos orígenes. Desde un buen principio, existió en Hispanoamérica un sentimiento identitario continental que ha sido caldo de cultivo para ulteriores reflexiones y proyectos de corte mundialista.

Sin olvidar que la larga experiencia de inmigración y emigración dio lugar a grupos poblacionales identitariamente conflictivos de los cuales necesariamente habían de surgir políticos, pensadores y escritores que buscasen todo tipo de soluciones identitarias complejas.

Asimismo, el hecho de que las fronteras de las comunidades indígenas no coincidiesen con las fronteras nacionales supuso, desde un buen principio, un

cuestionamiento que hoy en día se ha intensificado a raíz del aumento de poder y representación política de este tipo de comunidades.

Ciertamente, Hispanoamérica presenta también una fuerte impronta nacionalista. Y no podía ser de otra manera ya que hablamos de países “recientes” que en muchas ocasiones nacieron de espaldas a su pasado indígena, que tuvieron que crear una identidad a fuerza de voluntarismo y frente a la injerencia constante de las potencias extranjeras.

Sin embargo, esta dialéctica interna entre cosmopolitismo y nacionalismo ha contribuido enormemente a su proyección internacional. Parece, en efecto, que aquellas literaturas que ofrecen numerosos e ingeniosos intentos de síntesis entre lo mundial y lo particular tienen más números de entrar en el canon mundial por la sencilla razón de que están tratando, como diría Ortega y Gasset, “el tema de nuestro tiempo”.

Tal sería el caso, por ejemplo, del realismo mágico, cuya propuesta de síntesis entre lo particular y lo mundial consistiría en tomar una materia prima narrativa específicamente hispanoamericana para elaborarla mediante unas técnicas literarias vanguardistas, asociadas normalmente a una modernidad cosmopolita.

4.- CONCLUSIÓN

Para Harold Bloom el canon literario es un conjunto orgánico de libros que deben ser leídos por su valor estético. Por otra parte, según Bloom, esta lista de libros debe tener una extensión humana; esto es, debe poder ser leído en el curso de una vida. Esta limitación implica que con el tiempo el canon sufra, por así decirlo, una cierta superpoblación. Por esta razón, en sus límites existe una constante guerra entre aquellos escritores que se hallan dentro del canon y aquellos que tratan de entrar.

Ahora bien, si Harold Bloom, que hablaba sólo de un canon occidental, ya lo representaba en términos enormemente violentos –literariamente hablando, claro está-, llegando a utilizar un enfoque casi darwinista, ¿qué no ocurrirá en ese canon mundial que hoy en día se está formando?

Para Bloom la fuerza de los escritores se mide por su “poder de contaminación”, esto es, por su capacidad de influencia sobre otros autores. Pues, bien, me atrevería a decir que la literatura hispanoamericana gracias a su problemático origen identitario ha conseguido desarrollar, como si de un niño con resiliencia se tratase, una enorme capacidad de síntesis cultural y de contaminación literaria que explica su importancia literaria actual y, sin duda alguna, futura.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo, "Apuntes sobre la "literatura mundial", o acerca de la imposible universalidad de la "literatura universal", en *América Latina en la "literatura mundial*, Sánchez-Prado (ed.), Pittsburg: Biblioteca de América, 2006, 197-212.
- Anderson, Benedict, *Imagined communities*, London/New York: Verso, 1991.
- Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Monte Ávila, 1992
- Bloom, Harold, *The western canon*, New York: Riberhead Books, 1995.
- García Canclini, Néstor, "Narrar la multiculturalidad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXI n. 42, 1995, 9-20.
- , *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- , *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Barcelona: Paidós, 2002.
- Fernández Retamar, Roberto, "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", en *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995, 190-220.
- Franco, Jean, "Nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas", en *América Latina en la "literatura mundial*, Sánchez-Prado (ed.), Pittsburgh: Biblioteca de América, 2006, 184-195.
- Moraña, Mabel, "Post-scriptum. "A río revuelto, ganancia de pescadores". América Latina y el *déjà-vu* de la literatura mundial", en *América Latina en la "literatura mundial*, Sánchez-Prado (ed.), Pittsburgh: Biblioteca de América, 2006, 319-336.
- Moretti, Franco, "Conjectures on World Literature", *New Left Review* 1 (2000): 54-68.
- , "Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo", en *América Latina en la "literatura mundial*, Sánchez-Prado (ed.), Pittsburgh: Biblioteca de América, 2006, 47-62.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Ortega, Julio, "El hispanismo entre dos orillas", en *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, XV, Número 33-34, 2003, 117-124.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, 1982.
- Roger, Antoine, *Les grandes théories du nationalisme*, Paris: Armand Colin, 2001.
- Rolin, Olivier, *La invención del mundo*, Barcelona: Reverso, 2005.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1996.

BERNAT CASTANY PRADO
 Universidad de Barcelona

ENTRE ARIEL Y ALCIÓN: EL DESCONTENTO Y LA PROMESA DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

*Suspiro por las regiones
donde vuelan los Alciones
sobre el mar
y el soplo helado del viento
parece en su movimiento
sollozar*

Julián del Casal

Cuenta Ovidio en el Libro XI de *Las Metamorfosis* la historia trágica de Alcíone y su amado Céix, así como la transformación de esta pareja humana en una de “Alciones”, esos pájaros de tan peculiar comportamiento como para forjar una leyenda de resonancias éticas y líricas. Sor Juana Inés de la Cruz rescató la imagen de la amante transmutada en ave al referirse en su *Primero Sueño* a los efectos que el sosiego nocturnal imprime también en el reino de Poseidón, recordando tal vez de este modo la importancia que en el mito tuvo la presencia reveladora del Sueño y de su hijo Morfeo, encargado de comunicarle a Alcíone, en la misma figura de su esposo, la muerte de éste, sobrevenida en una tormenta surgida en las aguas del Egeo. Años más tarde, en otra alusión poética más sutil y velada, evocará César Vallejo la consciencia y el sentimiento absolutos de un dolor “sin explicaciones”, “que no tiene causa ni carece de causa”. Este dolor es “del viento del norte y del viento del sur”, y se arroja a su alma de modo similar a “esos huevos neutros que algunas aves ponen en el viento” (Vallejo 316). En la poderosa imaginación del poeta peruano cabe vislumbrar la presencia figurada del mito del alción, capaz de incubar, como sugirió el latino, “nidos que quedan suspendidos en la llanura marina” sobre las olas, durante “siete tranquilos días en la época invernal” (Ovidio 623). Esos son los “días alciónicos”, de los que habló Aristóteles en su *De animalibus historiae* y a los que también se refirió Plinio, el Viejo, en el primer siglo de nuestra era, en el Libro Décimo de su *Historia natural* como “alciónides”, añadiendo que estas aves “hazen los nidos siete días antes de la bruma, y en otros tantos que se siguen ponen sus huevos” (Plinio 501). Sin embargo, en los discursos de la “Historia natural” de su *Teatro crítico universal*, explicaría siglos más tarde el padre Benito Jerónimo Feijoo su escéptico e ilustrado parecer acerca de las dificultades que la ciencia biológica determina para sea cierta la leyenda de un ave que aprovecha los días

cercanos al solsticio de invierno para aparejarse, depositar sus huevos e incubarlos, y darles a sus crías las primeras instrucciones en su vida. Increíble le resulta la descripción de Ovidio, según la cual el ave pondría el nido sobre las ondas marinas. A pesar de ello, consentía el ilustrado benedictino en la creencia de que el alción pudiese presentir la llegada de un tiempo sereno en la cruda estación de las tormentas.

En la historia del pensamiento hispánico contemporáneo sería en la órbita de la filosofía orteguiana donde se alzó de nuevo el vuelo mítico del alción. En el mes de diciembre de 1956 Julián Marías redactó un agudo ensayo titulado *Ataraxía y alcionismo* en el que expresaba su criterio acerca del comportamiento filosófico relativo a la ataraxía o “imperturbabilidad”, de raíz estoica y epicúrea. Para Marías, el componente negativo de esta actitud consiste en su propensión al frío distanciamiento de los problemas de la realidad, a su alejamiento indiferente de las tareas de la vida que, bajo una apariencia de serena distancia de los intereses cotidianos y pragmáticos, esconde una voluntad de cómoda abstinencia. En un campo semántico cercano, pero con un cambio esencial de sentido, propone el filósofo la actitud del “alcionismo”, incardinada en la tradición española del sosiego y de la templanza contenida en medio de los peligros o adversidades de la vida. La impronta lírica del fenómeno es notable, al descubrir en su sustrato la metáfora de la “casa sosegada” de San Juan de la Cruz o de la “senda” de los pocos sabios que “en el mundo han sido” en la silva de Fray Luis de León. Esplende, en este punto, la alusión mítica y naturalista al alción, que es paradigma, en la reflexión del pensador, de un comportamiento noble y cristalino, que convoca el deseo de mantener la firmeza entre las simas del peligro, con sosiego y calma, y sin derivar por ello hacia una indiferencia apática o desdenosa. “En la quietud” –describe Marías– “sobre las olas quietas, sosegadas, que volverán a agitarse, vuela el alción, se afana, construye diestramente su nido, pone sus huevos, para que siga la vida a pesar de todas las tormentas” (Marías 1957, 33). El subrayado teleológico del filósofo importa: el sentido de la conducta que define al alción nace de un instinto de perseverar en la vida, contra viento y marea. Un “raciovitalismo” profundo alienta esta lectura del Alción, que se alza sobre un mar encrespado y se mantiene incólume y constante, sin que su naturaleza pueda confundirse con la imperturbabilidad de la ataraxía. Sobrevolando asimismo la lectura del mito, propone el pensador un modo emblemático de proceder válido para los hombres “de nuestro mundo”, donde culminaría “la interpretación activa, lúcida y humana del sosiego” (33).

Bajo el título de “Días alciónicos” concibe Pedro Henríquez Ureña la primera entrega de su colección de ensayos de 1910, *Horas de estudio*, y su revisión nos permite profundizar en los postulados de su pensamiento juvenil, una vez ins-

talado en la ciudad de México, en una de las etapas de mayor entusiasmo y vigor intelectual de su vida, y a los que aludiría con nostalgia en el otoño de su edad. Se divide el breve ensayo en dos secciones, escritas en años consecutivos y articuladas en un mismo cuerpo final, y cada sección, a su vez, varía en cuanto al destinatario de su pensamiento: la primera parte está dirigida a sus correligionarios de pasión intelectual y americanista, Alfonso Reyes y Antonio Caso, a cuya fraternidad espiritual se debió la formación del célebre “Ateneo de la Juventud” mexicano en la primera década del siglo XX, a raíz de la celebración del primer centenario del grito revolucionario y la posterior independencia del país. El segundo apartado del ensayo fue dedicado por Pedro Henríquez a Leonor M. Feltz, “hija intelectual” de Salomé Ureña, madre de Pedro, y “figura familiar de nuestra casa”, “amiga y compatriota” a quien los hermanos Henríquez Ureña debían una buena parte de su formación cultural, sobre todo la correspondiente a la literatura contemporánea y, en especial, al teatro naturalista, fruto de las reuniones que la dama dominicana organizaba en su hogar y a las que concurrían Pedro y Max con fervor. En ese templo de sabiduría recorrieron numerosos libros de Ibsen, Hauptmann y Sudermann, “sin olvidar el respeto debido a los clásicos, a Shakespeare (que entonces releímos casi entero)” y “a los maestros españoles” (Henríquez Ureña *Obra crítica*, 51)¹.

La tonalidad y el timbre de los dos textos que conforman esta unidad, antesala espiritual de sus “horas de estudio”, difiere entre sí, pero al mismo tiempo se funden en una armonía temática merced a la impronta anímica que los vertebraba: las alas del alción los sobrevuela y cabría decir que sobre ellos derrama los frutos de su paciente espera. Al mismo tiempo, una emoción honda y sincera, teñida de un halo de melancolía es común a ambos. La alusión al emblema del alción emerge en el primero como homenaje a sus compañeros en la tarea de dar voz independiente a la cultura hispanoamericana. Se trata de una de las estampas más poéticas de cuantas imprimió el ensayista dominicano, y se halla aureolada por una “voluntad de estilo” netamente literaria. La página revela una capacidad lamentablemente no muy frecuentada por Henríquez Ureña, que mostraría sus dotes como autor de prosas líricas y no sólo como estudioso, investigador, historiador o humanista de la tradición cultural hispa-

¹ Leonor M. Feltz había sido discípula de Salomé Ureña, maestra en la Escuela Normal de Santo Domingo, y se graduó en abril de 1887. Salomé, a su vez, había estudiado en la misma Escuela Normal bajo el magisterio de Eugenio María de Hostos, perteneciendo a la primera promoción de maestros graduados en la isla de Santo Domingo. En cuanto a la difusión de *Ariel* en la República Dominicana, sabemos que “la primera noticia de la publicación de *Ariel* llegó a los Henríquez Ureña a través de Leonor Feltz (...) que, junto a su hermana Clementina, celebraba una tertulia literaria en Santo Domingo.” (Castro 96).

noamericana. Los acentos del sentir bucólico virgiliano, los ecos de la “rusticatio mexicana” –citada al comienzo del texto- y el deseo de prender la hoja en blanco de diversos matices cromáticos, tomados de la plasticidad real de los “alciónes” días, confieren al autor un estatuto de cultivador de la literatura descriptiva del ámbito americano, que más tarde sería acometida por Alfonso Reyes en su célebre *Visión de Anáhuac*, concluida cinco años más tarde, en 1915, y a mi parecer lejanamente inspirada en este pasaje atravesado por el numen de la belleza natural y por la sensación, casi cabría decir modernista, de arrobamiento ante la exaltación del paisaje, tan evidente en este “poema en prosa” anclado en una imagen clásica transplantada a un mundo nuevo.

En su visión detenida, plena y extática de los destellos y matices del día, Pedro Henríquez serena su emoción y deja fluir la calma por medio de las palabras que asumen el brillo de la realidad, embargado por la tersura de una “luz solar” que, “libre de estivales reverberaciones (...)”, unifica el azur impoluto y colma el suelo con el oro de las vendimias. El violeta impone su dominio en las arcadas”. Recreándose, como años más tarde haría Rilke en una de sus “duinesas elegías”, ante los “árboles de la vida”, expande con mística consonancia la experiencia conmovedora que sacude su mirada sensitiva, descubriendo cómo “junto al escueto y deshojado fresno invernizo, el cedro colora su follaje con el rojo otoñal; y en contraste con el inextinto verdor oscuro de los pinos, se extiende la amarillenta alfombra de las hojas muertas”. Todo el himno al fulgor de la naturaleza, que exalta sus sutiles gamas y matices en medio de los rigores invernales, se enmarca entre espacios bien reconocibles dentro de la geografía urbana de México, como pueda ser el mítico bosque de Chapultepec, ese “clásico Bosque” donde “la pugna de las estaciones se funde en una armonía de veneciano esplendor”. La alusión al brillo urbano propio de la escuela pictórica veneciana y tan característico de la famosa ciudad del Véneto no es baladí: seguramente se trata de una alusión más o menos consciente al pasado esplendor de la ciudad prehispánica de Tenochitlán, también surcada por canales y transitada por canoas sobre unas aguas donde a buen seguro reverberarían los destellos solares. Cabría sospechar que a partir de este tipo de recreaciones plásticas surgiría la imagen poderosa del valle de México, definido posteriormente por Alfonso Reyes como esa “región más transparente del aire”. Henríquez Ureña deja fluir el hilo de su morosa descripción física al tiempo que el crepúsculo avanza y el “cielo vespascente” se tiñe al fin de la más simbolista de las recreaciones, con un “extraño tinte, de suavidad y ternura milagrosas” que se materializa en su poderosa y bien formada imaginación en “la visión de un pintor panteísta” donde emerge el espíritu romántico de Turner (49).

Y así, en medio de esta fugacidad lumínica de tenues y poderosas apariciones, la belleza provoca en la mente conturbada por su esplendor el recuerdo del mito de los Alciones, pues no son otros los joviales y transitorios días que así exhiben el poder de la naturaleza en mitad de la conturbada grisura y gelidez de la estación invernal. Los ecos sonoros de la prosa de Henríquez Ureña sorprenden vivas huellas de su muy admirado Rubén Darío y aun consienten rememoraciones de la poderosa visión del ocaso ante la cholulteca pirámide en la famosa silva de José María de Heredia. Recordemos que, a lo largo de “El teocalli de Cholula”, la voz poética que anima el texto observa el espectáculo fascinante de la naturaleza en el tránsito de la tarde al véspero, ante la no menos grandiosa imagen natural de los volcanes que presiden la geografía del Anáhuac. En ese instante, “un arco inmenso/ que del empíreo en el cenit finaba” sumerge la visión en una lámina de tonos crepusculares, que arranca al cabo la exaltada profesión de fe del vate: “¡Crepúsculo feliz! Hora más bella/ que la alma noche o el brillante día, / ¡cuánto es dulce tu paz al alma mía!” (Heredia, 2004). Mas la efusión romántica ante el teocalli se acompasa ahora, en la mirada de Henríquez Ureña, con el hálito de la musa clásica, del estro armónico de raíz grecolatina que el dominicano supo aclimatar en un renovado territorio de utopías. El extasiado pintor verbal paraliza su lienzo para interrogar la retórica del ave y el estallido musical de los versos latinos: sus callados interlocutores ahora son el poeta, como Darío y como Reyes, pero también el filósofo, como su amigo Caso: “¿No sorprendes, poeta, un ritmo jocundo en la gran palpitación de la fecunda madre? ¿No adviertes, filósofo, una súbita revelación de suprema armonía?”. En la quietud ambiente, en el momento purísimo de la serena meditación, en cuyo fondo aún se confunden los tonos iridiscentes del ocaso, los sentidos se han abierto al canto de los pájaros y a la visión de su cernido vuelo, atraídos en “aristofánico olimpo”. La magia poderosa del alción surge entonces en la radiante página del estilista, a modo de los emblemas que cifraban los tratados de los filósofos barrocos, a caballo entre la didáctica y la estética, entre la máxima y la sabiduría, acercándose al concepto de la “poesía del precepto” que tan sabiamente definió diez años antes José Enrique Rodó en su tratado sobre otro símbolo alado, *Ariel*. En efecto, el dibujo del alción toma relieve en el escrito, acrisolándolo, conformándolo, como quien le otorga a su través todo el metafórico sentido y lo convierte en símbolo final. Hermosa operación del intelecto y de la sensibilidad destila la página. Un canto lírico que no quiere, que no puede concluir sin un tránsito a esa función suprema del pensamiento que, para Henríquez Ureña, no era otra que la del magisterio. No en vano el texto conclu-

ye, culmina, con una cita de Platón en donde el maestro Sócrates ponderaba el poder de la fidelidad, ínsito a la fábula de los Alciones...²

Pero citar a Sócrates supone, al mismo tiempo, referir la pujanza del “maestro poeta”, que en la reciente historia de la “prosa de ideas” hispanoamericana tenía el excelso referente del uruguayo José Enrique Rodó, quien supo trenzar la convivencia entre lo bello del clasicismo ateniense y la dimensión más pura de la ética cristiana, en su “sermón laico” a la “juventud de América” que puso en los labios de su Próspero, bajo la advocación del genio alado de Ariel. Es importante recordar esa estatua de Ariel que, en las lecciones de Próspero a sus discípulos, ha presidido la sala, “como numen de su ambiente sereno”, y que reproducía “en bronce primoroso” la imagen concreta del personaje aéreo “en el mismo instante en que, liberado por la magia de Próspero, va a lanzarse a los aires para desvanecerse en un lampo”. Rodó se detendría entonces, como hemos visto que lo haría unos años más tarde su “discípulo” Pedro, en la descripción plácida y minuciosa de los elementos conformadores de la cualidad eximia de la estatua, a saber, su propensión a lo elevado y espiritual, así como su esencia libre y vigorosa, su propiedad de “firmeza escultural”. Escuchemos al “narrador” del ensayo: “Desplegadas las alas; suelta y flotante la leve vestidura, que la caricia de la luz en el bronce damasquinaba de oro; erguida la amplia frente; entreabiertos los labios por serena sonrisa”, acusando en todo el repertorio de sus atributos “el gracioso arranque del vuelo”, en feliz simbiosis de “la apariencia seráfica” junto a la “levedad del ideal” (Rodó 139-140). La figura representada conjugaba así ética y estética, y simbolizaba en su pose y actitud de liberación el imprescindible vínculo de la enseñanza de las jóvenes promociones de estudiantes americanos con el cumplimiento definitivo de su emancipación política. En paralelo a este arranque descriptivo del “numen” inspirador de un magisterio, las palabras de Próspero mueven a sus oyentes al acto superior de su enseñanza, que no es otro sino el de “prepararos a respirar el aire libre de la acción”. La creación de un ambiente idóneo para el desarrollo de las mejores capacidades aún plegadas en el alma juvenil es el cometido central de este ensayo de “oratoria sagrada” de Rodó, y por ello las últimas palabras de su extenso discurso se concentran en quintaesencia verbal para la difusión de la filosofía positivista que en aquellas décadas se expandía por los centros educativos americanos. El deseo de convocar a la juventud para la construcción de un horizonte social y cultural más “próspero” y civilizado, el “mi-

² “Desvanecido, mañana, el fugaz prestigio, volverá a reinar el gris. Y entonces, en vez de los estrepitosos himnos de las aves aristofánicas, vienen a la memoria las graves palabras del viejo diálogo académico. Habla Sócrates...” (49).

tema" positivista del "progreso", es convocado al fin por la escritura de Rodó desde una premisa notablemente original: un progreso que sin las estremecidas alas del ave, que no sólo trabaja sino también se recrea en la belleza y hace de su ocio una música serena, sería, al cabo, deleznable, por lo que su sermón pretende que la esencia del "arielismo" entrañe en los espíritus de los jóvenes americanos a quienes interpela. En efecto, las palabras finales de Próspero así lo subrayan: "Os pido una parte de vuestra alma para la obra del futuro. Para pedíroslo, he querido inspirarme en la imagen dulce y serena de mi Ariel" (Rodó 227). Y es, justamente, esa "obra del futuro" la que convoca la obra crítica y educativa completa de Pedro Henríquez Ureña: una obra animada por el "alto numen" de estirpe arielista, en el deseo de superar el "descontento" consustancial a la historia de Hispanoamérica, merced a la profesión de fe que siembran los maestros de la "promesa". Maestros como Ureña, pero también como Rodó.

Mas la tarea que se impuso Pedro Henríquez Ureña como un Próspero en la transmisión del archivo histórico-cultural de Hispanoamérica a través de su obra de investigación, documentación, ensayo y crítica, no era liviana y comportaba un notabilísimo esfuerzo, propio de un pionero o fundador. Maestros sí, los hubo y de elevada estatura en la literatura, la oratoria y la filosofía política y educativa en América, que pautaron sus letras en el siglo XIX, desde Simón Bolívar y Andrés Bello hasta Enrique José Varona y Eugenio María de Hostos, por centrar su "conclusión" en la región geográfica antillana. Sin embargo, la labor educativa y literaria conjugada con el esfuerzo por crear una historia cultural autónoma y singular, las claves de la "expresión americana", válidas ya para el futuro de la escritura literaria y el arte americanos en el siglo XX, ese complejo esfuerzo y su ardua realización, le estarían destinados a Pedro Henríquez Ureña. En él se imbricarían de modo definitivo las líneas maestras del pensamiento americanista con la fuerte impronta del humanismo de aliento universal, en cuyo fondo la cultura se vincula siempre a ese linaje de autores clásicos de la tradición europea y de un dispositivo anímico de complejión moral muy sólido: el humanismo no es sólo asimilación inteligente y viva del pasado, sino pujanza por la realización de un porvenir animado por los factores acendrados de la excelencia y encaminados a su materialización en diversos órdenes sociales, como puede ser el de la cultura, pero también el de la educación y el progreso. Este Próspero que fue Henríquez Ureña necesitó siempre de las alas de Ariel para alimentar su espíritu y sobrevolar la realidad más concreta y parcelada; para ejecutar, en suma, su trabajo. Pero en su esfuerzo denodado, en el cansancio y "descontento" que al cabo imprime toda obra ingente, era igualmente necesaria la llegada de unos días soleados y serenos, donde el ocio predispusiera la mente y el corazón a un solaz fecundo en la actividad, la llega-

da de esos días dorados en que la calma favorece la “promesa” que irradia el regreso del alción.

Tal vez por ello, la segunda “entrega” de este ensayo del dominicano varíe en su contenido y también en su tonalidad. Su interés y fundamento estriba no ya en la recreación literaria de la belleza vespertina que inunda los alciónicos días del invierno, en la paleta impresionista del paisaje mexicano. La página vira hacia una evocación de naturaleza nostálgica, que se instala en el ámbito de los recuerdos biográficos y funciona como una bocanada de ese sereno sosiego que al “alcionismo” representaba para Julián Marías en la historia de las sociedades y en la psicología de los hombres. Un año largo ha transcurrido desde que Pedro Henríquez redactase la primera parte de este texto, que fue fechada durante los verdaderos “días alciónicos” e inspirada, como vimos, en sus cálidos destellos. Pero ahora, en el mes de octubre de 1909, la nostalgia parece presidir su ánimo y una acrecentada melancolía inunda el curso de sus palabras. Una nostalgia por un tiempo vivo y libre, aquel que compartió con su “educadora” en la “época decisiva” de su vida y donde se perfiló para siempre la vocación arraigada de sus horas, de sus años, de su existencia consagrada a la investigación, la docencia y la documentación académica y erudita: el estudio, en fin, en todas sus ramas profesionales. Recién salido de la adolescencia, junto a su hermano Max, asistía a “la familiar reunión y las lecturas” organizadas en la casa de Leonor M. Fletz y su hermana Clementina (las así llamadas “hermanas Goncourt”), en su Santo Domingo natal. El testimonio que compone Pedro Henríquez en la segunda parte de sus “Días alciónicos” es de una gran densidad afectiva y rezuma un sentimiento poderoso, abierto y diáfano de gratitud por el descubrimiento compartido del fenómeno más notable y dichoso de la vida: el arte de conocer y la conformación dichosa y clara de una personalidad intelectual y psicológica; la forja, en suma, de la “persona” en el contexto evolutivo de una vida.

Esa estirpe de sentimientos se graba en el “alma sensitiva” de tal forma que parecen imborrables, sellados o lacrados con el fuego del reconocimiento interior y sincero. Como muy bien señala Henríquez Ureña en este ensayo-epístola de tan íntima escala, la destinataria podrá extrañarse del alto reconocimiento y gratitud que el autor expresa y rubrica, pensando tal vez que “en vuestras reuniones leíamos y hablábamos como compañeros y no se advertían magisterio ni discipulado; que detrás de mí tenía la herencia de mi hogar de intelectuales; que mi permanencia en el Norte me enseñó cuanto vos no pudisteis” (50). En vano la extrañeza: cuando un sentimiento de este calibre se alza en el interior de un ser, y cuando ese ser participa de la grandeza de espíritu y de la fortaleza intelectual que sin duda tuvo Pedro Henríquez Ureña, cualquier hipérbole es limi-

tada para expresar la gratitud y representar la impronta que dejan los trabajos de todo “Próspero” sobre el discípulo cabal y atento. La carta se eleva a categoría de ensayo, en efecto, porque a su través no sólo se refiere la experiencia particular con nombres propios y circunstancias puntuales, sino que todo ello adquiere una dimensión potenciada por la cualidad del sujeto que así expresa sus sensaciones. Su autor confiere así carta de presentación universal al convertir ese “retrato del artista adolescente” en la configuración de una personalidad, de una consistencia psíquica, de un destino, en suma, concebido como el reconocimiento del yo en una determinación concreta, que se irá desarrollando a lo largo del tiempo con el tesón de la constancia y la voluntad de la convicción. El sujeto se ha forjado y sabe quiénes compartieron su camino y fueron conformando su personalidad hasta ese día. También conoce, y reconoce en este caso, sus nombres propios y da cuenta, al fin, de su conocimiento de modo explícito y verbal, a modo de carta, de diálogo, de rememoración consciente: de ensayo. La influencia de la mano modeladora del espíritu no deja nunca de existir. Será una presencia que seguirá “presidiendo” las “horas de estudio” de modo más o menos consciente o soterrado, mas siempre vivo. Aquí se perfila el motivo de Ariel claramente. El sujeto que preside el proceso del “desenvolvimiento” espiritual y participa en la labor de esculpir una personalidad es un emblema permanente de ese Próspero que dotó al discípulo del mejor atributo posible: las alas de Ariel.

“Y aquí tenéis su fruto”, declara Henríquez Ureña al cabo de la intensa recreación de su “adolescencia entusiasta”. En este punto, el sentimiento del ensayista evoca el motivo del “ofrecimiento” que para un pensador romántico como Schleiermacher acrisolaba la razón de ser de la escritura de ideas. Aquello que donamos mediante nuestra creación verbal como el fruto más granado de nuestras ideas y meditaciones contiene lo mejor de nosotros mismos, y se ofrece en el acto de escritura a modo de materia donde se encarna la valiosa esencia de nuestro ser. “El hombre no puede ofrecer un don más precioso” –asegura el teólogo alemán– “que el de aquello que ha discurrido consigo mismo en lo íntimo del ánimo, pues con ello otorga al amigo lo más grande que hay: la mirada serena y abierta a un ser libre. Ningún don es más duradero, pues nada te destruye el goce que la contemplación te ha proporcionado una vez, y su verdad interior le asegura tu amor para que lo vuelvas a contemplar con gusto” (Schleiermacher 19). De manera análoga, exclama Pedro Henríquez Ureña a su destinataria y “mentora” en los celajes de Ariel: “Y aquí tenéis su fruto”. Nada más claro y contundente. El “fruto” se ofrece a quien forjó o, al menos, ayudó a la formación de ese “destino”, como un estímulo feraz en el desenvolvimiento definitivo del espíritu con la materia del tiempo. No es de extrañar, en suma,

que en el anterior ensayo sobre “Ariel”, fechado en 1904, hubiese desembocado el discurso de Henríquez Ureña en el motivo utópico del “porvenir”, si entendemos así que el objetivo que se particulariza en el caso del “destino” de Pedro Henríquez Ureña se hubiese identificado con el proyecto americanista. Es decir, la realización en el plano de los hechos y de la temporalidad objetiva resultantes de la comprensión de su tarea vital habrían tenido su origen en la configuración temprana de su personalidad, donde la impronta de figuras como Leonor M. Fletz forjaron la textura de sus alas, y una vez aislada la esencia de su tarea vital, enfocaría el horizonte hacia la entraña de la cultura americana, en cuyo ámbito concentraría los esfuerzos del intelecto y las iluminaciones del alma. Así habló este Próspero en su primer ensayo sobre Ariel: “Y cuando se medita en la inagotable fecundidad de la naturaleza del Nuevo Mundo, y se confía en la virtualidad aún no agotada de la antigua raza a que pertenecemos principalmente por la vida espiritual y por la lengua (...), el porvenir aparece rico en promesas efectivas. La fe en el porvenir, credo de toda juventud sana y noble, debe ser nuestra bandera de victoria” (Henríquez Ureña *Obra crítica*, 28).

Pero estos sintagmas de encendida materia, como “bandera de victoria” o “fe en el porvenir” no precisaban tan sólo del entusiasmo original que los animase, por más que sin éste fuesen inviables, sino que también solicitaban a modo de permanencia contumaz y, por tanto, sacrificada y de algún modo “heroica”, de un tiempo y de un trabajo constantes. Y es curiosamente en este punto donde, tal vez, la propia realización del proyecto que acomete Pedro Henríquez Ureña revele la paradoja más cruel: la de convertirse en víctima de su propio ideario, de su preclara, asumida y bien reconocida vocación. ¿Qué significa esto? Volvamos para ello a la segunda parte de su ensayo sobre los “alciónicos días”: un hondo lamento surge allí tras el homenaje al magisterio. Ahora, el contenido de su vida ha variado y con ella, las dedicaciones y las obligaciones diarias. En el punto en que se halla, observa de qué modo las horas transcurridas en feliz y entusiástico amor y “culto de lo intelectual”, en las que no había peso o lastre que embargase su deleite, han dado paso a un espacio más hostil, a un tiempo nublado, a una estación más sombría. Se divisa en lontananza el frío temblor de los días invernales con su mortecina luz y sus grises palideces. Metáfora natural de la llegada de una época de mayor dificultad en el desarrollo de la tarea, en la realización de la obra. El trabajo marca el peso de su condición fatal, la gravedad de sus agobios y de las ocupaciones continuas que acarrea. La profusión de un periodo temporal volcado en la formación y en el estudio, en clave del desenvolvimiento feliz del mundo subjetivo y del interés por el conocimiento de las diversas disciplinas culturales, ha basculado hacia la presión congénita al fenómeno del “trabajo” como ganancia con sudor del alimento,

donde el paraíso ya no es sino una imagen pretérita y vencida. Esa condena comenzó a vivirla Henríquez Ureña en este momento simbólico, cuando escribió el ensayo-epístola a su compatriota Leonor M. Fletz, y tal vez no dejó ya nunca más de sentirla, viendo cómo se acrecentaría el “círculo de hierro” que limita atrozmente “la aspiración ansiosa de espacio sin término”. El halo poético de su personalidad iría progresivamente desapareciendo para dejar paso al riguroso afán de trabajar para el cumplimiento de su “heroica” vocación, como maestro de tantas generaciones, e impulsor del alma americanista con sus trabajos su expresión, su cultura y su historia³. Comprendió en un soplo de revelación súbita cómo “la adolescencia entusiasta, exclusiva en el culto de lo intelectual, taciturna a veces por motivos externos, nunca exteriores, desapareció para dejar paso a la juventud trabajosa”. Las horas consagradas al estudio derivaron en los días y semanas sometidos a la obligación y al rigor de los trabajos. En ese punto de intuición máxima, se dibujan en su ánimo la remembranza de los colores vivaces que acompañaron la aparición de lo bello en medio de la oscuridad: los días “alcióneseos”, esperanza de vida que planea entre turbios nubarrones y despeja su amenaza para dar paso al sosiego del ave que pone sus nidos aprovechando la calma. Y así, envuelto en la maraña que impone la tristeza, culmina Pedro Henríquez su testimonio, reconociendo la bella influencia que aún perdura, pero entonando una salutación que ya no es la del optimista, sino del visionario que aboceta un paisaje mucho más tenebroso en el alma de un profundo “descontento”. El rumor melancólico que activa la cadencia textual remite al cabo a un territorio vivo y a un espacio simbólico: “Va hacia vos, a la patria lejana y triste, triste como todos sus hijos, solitaria como ellos en la intimidad de sus dolores y de sus anhelos no comprendidos” (Henríquez Ureña *Obra crítica*, 51). En el sabor terrestre de la patria, metonimia tal vez de toda el alma americana, subyace una raíz acerba, un descontento de vacíos no colmados. Sólo los días alcióneseos contienen lo mejor de su memoria viva.

Cabría conjeturar que en este sordo lamento tiembla aquel peligro que subrayó José Enrique Rodó como problema consustancial a las sociedades desarrolladas que olvidaban el cultivo del ocio como actividad reconfortante, y necesaria, para reponer las fuerzas que el trabajo desgasta. Proponía al final de su ensayo el Próspero de Rodó una revisión de las palabras de Spencer sobre la

³ Remito a los últimos trabajos del autor, las obras en que recopiló sus conocimientos vastos y enciclopédicos sobre temática americana: *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945) e *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947), publicado un año después de su muerte. Véase, al respecto, la edición de ambas obras, junto a un compendio de ensayos y creaciones varias (Henríquez Ureña *Historia cultural y literaria de la América hispánica*, 2007).

prédica de un necesario “Evangelio del descanso” para la desgastada inercia afanosa de la sociedad norteamericana, basada en el cultivo inmediato de las actividades utilitarias y prácticas. Requería el uruguayo la identificación “de estas palabras con la del ocio tal cual lo dignificaban los antiguos moralistas”. Por ocio habría que entender “toda preocupación ideal, todo desinteresado empleo de las horas, todo objeto de meditación levantado sobre la finalidad inmediata de la utilidad” (Rodó 205). Y es justamente esta definición del ocio la que estaría ocupando el objeto central de la nostalgia en el ensayo de Henríquez Ureña. Lejos del olvido absoluto del yo en las nubes de la “ataraxía”, el dominicano extrañaba el arte de emplear sus “horas” de ocio en el estudio desinteresado, donde el “objeto de meditación” desplegar sus alas sobre el ámbito aburrido y parco de las “finalidades inmediatas” que decreta la severa utilidad. También Calibán puede ser el símbolo del empleo indiscriminado del tiempo vital en la producción constante y mecanizada. No es sólo una imagen monstruosa por su condición “bestial” o icónica del aspecto material de la naturaleza humana, sino que, al decir de Rodó, el alma “calibanesca” anida en el seno de toda sociedad que acalla la lírica del ocio y los encantos del ideal “inservible”, desde el punto de vista de una existencia codificada por la agenda y el organigrama, y autosatisfecha finalmente en su vertiente práctica. La moral del puritano rima con la ética del “homo faber” olvidado de su sustrato lúdico. ¿No cabría vislumbrar en este sentido una herencia del sentimiento “arielista” con la ontología liberadora del sujeto práctico propia de autores tan lejanos en apariencia a estos planteamientos, como pudiese serlo Julio Cortázar?

En lo relativo a Henríquez Ureña sería conveniente apuntar que su más notable alejamiento de los postulados definidos por Rodó vendría justamente del flanco relativo a la crítica que éste estampó contra la “nordomanía”⁴. En su ensayo sobre “Ariel” decretaba que el análisis de Rodó acerca de los Estados Unidos y su “encarnación del verbo utilitario” contenía “la parte más discutible y discutida de la obra”. Aun estando en armonía con Rodó en cuanto a su crítica severa a las tendencias imperialistas y la moralidad puritana, abogaba el dominicano por la interpretación del pueblo norteamericano en consonancia con otro tipo de “ideal elevado”, distinto al que forjó la historia hispanoamericana, pero

⁴ “Se imita a aquel en cuya superioridad o cuyo prestigio se cree. Es así como la visión de una América deslatinizada por propia voluntad, sin la extorsión de la Conquista, y regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte, flota ya sobre los sueños de muchos sinceros interesados por nuestro porvenir, inspira la fruición con que ellos formulan a cada paso los más sugestivos paralelos, y se manifiesta por constantes propósitos de innovación y de reforma. Tenemos nuestra nordomanía. Es necesario oponerle los límites que la razón y el sentimiento señalan de consuno” (Rodó 196).

no por ello execrable. En ellos percibe “el perfeccionamiento humano, que tiene por finalidad el bien moral y debe traducirse socialmente en la dignificación de la vida colectiva” (Henríquez Ureña *Obra crítica*, 27). Y en su conferencia sobre la obra de José Enrique Rodó, pronunciada en el primer ciclo organizado en los locales del Ateneo en 1910, destacaba su “dura crítica de la civilización norteamericana, declarándola la menos adecuada para servir de modelo a la nuestra”, pero por otro lado también aludía de modo sutil al motivo del “jardín interior”, a la “meditación íntima que da la clave del ser” (Henríquez Ureña *Conferencias*, 59-60). Todo ello conformaría la espina dorsal de su sentimiento de descarrío frente a la placidez serena de su época de adolescencia, alabada nostálgicamente en la segunda parte de los “Días alciónicos” y referida todavía con la vibrante exaltación del contemplador de una naturaleza sublimada, en la primera. En realidad, la noción de pérdida de un bienpreciado apunta a una de las máximas que era consustancial a la ética de *Ariel* y que, en el tráfigo del esfuerzo cotidiano que constituyó la vida posterior de Pedro Henríquez Ureña, pareció haber quedado en el olvido.

Escuchemos, para aclarar este proceso de alienación del “alcionismo” que se operó en las estaciones vitales del autor, una página de su ya comentado ensayo de 1904 sobre “Ariel”. Afirmaba entonces: “Al predicar sobre la personalidad, Rodó exulta la armonía que debe presidir el desarrollo de las facultades humanas, el equilibrio que debe hacer de cada individuo “un cuadro abreviado de la especie”, pero indica, sobre todo, que nunca debe la absorción en el trabajo de una vida forzosamente utilitaria excluir los momentos del *ocio griego* que deben consagrarse al reino interior, al culto de las cosas elevadas y bellas que da el sentimiento superior de la Vida” (Henríquez Ureña *Obra crítica*, 25). Resultan palabras muy reveladoras sobre todo si las extrapolamos del discurso sobre Rodó y las aplicamos a la propia experiencia vital de Pedro Henríquez. Sobresalen como un enlace de algún modo premonitorio entre la aprobación que sentía por la tesis del uruguayo sobre el ocio y, por otro lado, la “necesidad” casi fatal que desterró en su ánimo la placidez y el gusto por el cultivo posible de ese “reino interior”. ¿No es precisamente esa desaparición la que lamenta en las páginas finales de los “Días alciónicos”, cuando siente que ya sólo puede salvar para el “culto de lo intelectual” unas pocas horas de su vida, identificadas precisamente como los “días alciónicos” que alegran su existencia?, ¿no fue su vida un progresivo acrecentamiento de los días de labor, de ardua entrega y trabajo fatigoso, y de correspondiente lejanía de los alciónicos momentos de ocioso e ideal resplandor?, ¿no habría de sufrir Pedro Henríquez Ureña el destino de quien viese reducida la armónica convivencia entre el reino de la responsabilidad externa y el reino íntimo del deleite en las cosas bellas?

Sospecho que así fue. Su talante comprometido y riguroso con todas las trabajosas empresas de su vida parece verificarlo. Tal vez así fuese porque para él, como bien recordó su discípulo Ernesto Sábato, el “ideal de justicia estaba antes que el ideal de cultura” (Sábato 60), y los compromisos con la justicia en el plano de la educación y la “autarquía” de la idiosincrasia americana se impusieron sobre sus momentos de ocio cultural. Los días del alción, los míticos momentos de dicha en que Alcione presentía que la nebulosa abriría a la luz su opaca faz para dejar el fruto de su gestación, cada vez estarían más grabados en un punto de la historia del humanista: un lugar progresivamente más lejano y cribado por la nostalgia. Los momentos de escepticismo en la madurez ante su propia obra y la sensación de creciente agotamiento ante el peso del trabajo, poco antes de su ocaso en la República Argentina, también parecen corroborarlo⁵. El descontento presidía entonces, enseñoreándose de la “promesa”; la promesa del alción. Cabría en ella identificar también esa enseñanza que Rodó metaforizó en *Ariel* con su apólogo de tintes orientales y modernistas sobre el “rey hospitalario”, cuyo palacio de innumerables estancias resguardaba una escondida e íntima alcoba, que protegía de toda presencia ajena.

Un cuento que desempolvaba Próspero de un “rincón de mi memoria” y en el cual encontraba “el símbolo de lo que debe ser nuestra alma”. En aquella habitación o morada interior del ser, por decirlo en términos teresianos, “aislada del alcázar ruidoso por cubiertos canales” y “oculta a la mirada vulgar (...)”, una misteriosa sala se extendía, en la que a nadie era lícito poner la planta sino al mismo rey, cuya hospitalidad se trocaba en sus umbrales en la apariencia de ascético egoísmo”, donde un “religioso silencio velaba en ella la castidad del aire dormido”. Relata el narrador que “nunca reinó tan honda paz, ni en oceánica gruta, ni en soledad nemorosa”, y en su seno se solazaba el rey, tan hospitalario cotidianamente, en meditaciones y sueños que lo “libertaban de la realidad”. Su hospitalidad permanecía incólume y, aun es más, se fortalecía tras la experiencia contempladora y mística que le devolvía toda su fuerza y energía. Los componentes esenciales que determinaban el estado de sosiego y placidez del rey hospitalario tendrían como pilar el gusto por lo bello y el cultivo silente y acendrado del “reino interior”, donde se despliegan las “blancas alas de Psi-

⁵ Su hija Sonia reproduce un testimonio del profesor Arturo Torres Ríosco que confirma este comentario: “En 1943 vi a Pedro por última vez en Buenos Aires. A pesar de sus muchos éxitos, lo encontré desencantado y triste. Hablamos varias veces en el Instituto de Filología, y recordamos lo que a él le gustaba llamar “nuestros días alciónicos” (sic). Con Amado Alonso y Ángel Rosemblat bajamos algunas tardes a tomar un refresco. Lo dejé en una esquina de la Avenida de Mayo y lo observé cruzar la calle, con andar fatigado, en su traje negro de siempre. No sé por qué me invadió una gran tristeza esa tarde” (Henríquez Ureña de Hlito 149).

quis", el alma (Rodó 159-160). La belleza y la espiritualidad: el canto lírico al instante desprendido de la materia y de lo útil, la placidez de la mente que alumbra nuevas regiones donde habita un mundo de sabidurías y deleites mentales, todo ello, en fin, tiene su correspondencia metafórica con la eclosión de los "alciónes días", que despejan la opacidad y permiten la delectación en lo bello y espiritual. El mismo tejido del mito asume estos caracteres. La "metamorfosis" de la pareja mítica es el resultado del profundo amor que aunó sus vidas, por lo que los besos que Alcíone derramó sobre el cuerpo inerte de Céix se vieron de súbito inflamados por el "duro pico" en que se habían mutado sus labios. La "misericordia de los dioses" y la amorosa decisión de Eólo, "abuelo" de los polluelos que los Alciones engendran, conciertan con la belleza del mito, con su exaltación de la fidelidad y del sentido elevado, alado y etéreo de las emociones. La belleza también participa de esta leyenda, pues el mito del alción también tuvo su correspondencia con fábulas medievales nacidas a partir de los relatos bíblicos, donde es aún más visible la connotación de hermosura que apareja la fábula. "En la Edad Media" –nos informa Julián Marías– "se pensaba que había adquirido sus brillantes plumajes –antes era un vulgar pájaro gris– al volar hacia el sol cuando salió del arca de Noé: tomó por arriba los matices del cielo, se chamuscó por debajo el plumaje con el calor del sol poniente. Colgado del techo, su pico, como una veleta, apuntaba al cuadrante de donde soplaba el viento". Así describe el filósofo al ave de tan vistosa apariencia: "El alción o alcedón, una de las más bellas aves acuáticas, de fuerte y agudo pico, cola corta, brillantes colores, verdiazul en lo alto, blanco y castaño en el pecho. El alción, martín pescador, *kingfisher*, *Eisvogel*, venerado en las islas del Pacífico, tema de leyendas mediavales, ave mítica y mitológica" (Marías 32).

Como vemos, también aquí lo bello es el rostro de lo verdadero, como decretó líricamente John Keats en su célebre oda a la "urna griega". De textura también griega, el mito clásico del alción vendría a representar el arquetipo natural del cuento que Rodó narró como un relato mágico de resonancias persas. El alción será nuestro símbolo del "rey hospitalario" que, a su vez, era una metáfora moral del carácter profundo y "ocioso" de Ariel. Ambos animaron la adolescencia y trazaron la senda vital por donde discurriría el trayecto de una vocación, la del gran intelectual americano Pedro Henríquez Ureña. Mas la amenaza de un invierno sin solaz, de un camino sin posada, de un trabajo sin paraíso ensombrecieron el esplendor de sus días, en el tránsito de su continua y fatigada dedicación a su "tarea" vital. A partir de entonces, el camino intelectual y la trayectoria laboral de Pedro Henríquez Ureña pareció bifurcarse agudamente, sin que los dos márgenes volviesen a encontrarse en plenitud de armonía. Sólo en los días de la placidez, las "horas de estudio" sobrevolaban un

piélago marino que, de modo fortuito, sosegaba sus reveses y propendía al recreo ocioso en el espectáculo de la belleza, de la cual emanaría también un fruto hermoso: los ensayos del creador, como los mejores hijos de Alción en la morada protegida por Ariel.

“Los inquietos de ahora se quejan de que los antepasados hayan vivido atentos a Europa, nutriéndose de imitación, sin ojos para el mundo que los rodeaba: olvidan que en cada generación se renuevan, desde hace cien años, el descontento y la promesa”, diría en Buenos Aires nuestro autor ya en 1926, en el pórtico de sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Henríquez Ureña *Obra crítica*, 243). A lo largo del ensayo percibirá el lector el tono mesurado y ecuánime propio de la naturaleza justa, llamada siempre al equilibrio, de Pedro Henríquez Ureña. En sus páginas aislaba como problemas básicos para el establecimiento de la expresión americana “la falta de esfuerzo” y la “ausencia de disciplina” (252). También señalaba la urgencia de reconquistar para el arte y la literatura americanos “la expresión de los anhelos profundos, del ansia de eternidad, del utópico y siempre renovado sueño de la vida perfecta”. La perfección fue su imperativo categórico y quiso abanderarla siempre, tanto en su vida como en su obra. Combatió con igual fruición el afán europeizante que amortiguaba el bullicioso regurgitar de las raíces prehispánicas y la condición nacionalista que acallaba las voces de los escritores que buscaban temas y motivos en la tradición europea, asiática o universal. Compendió las fórmulas del americanismo, y comprendió que su cultivo no sería suficiente para labrar el territorio artístico del continente. Dio fe de la impronta que la cultura colonial en consonancia con la tradición precolombina produjo para la determinación cabal de lo hispanoamericano, y exaltó los triunfos de la emancipación política e intelectual en el siglo romántico y en sus derivaciones “contemporáneas”. Detectó los problemas del “idioma” americano, vindicó “el lenguaje tonal y el lenguaje plástico de abolengo indígena” (245), sin renunciar por ello “a escribir en español” como cristalización gramática y sonora “de modos de pensar y de sentir” (246). Y supo así mismo que dichos “modos” eran la alquimia verbal que aglutinaba orígenes dispares: lo indígena americano, lo hispánico -y “románico” por extensión- y lo africano, pero también los aportes anglosajones, las pinceladas de bocanada nórdica y las mixturas que irían incorporándose al mundo americano de lenguas y culturas semíticas o eslavas. Y, en fin, no dudó que todo ello debía “incubarse” sin perder de vista la semilla clásica, ateneísta, con toda la prosapia griega y latina. Toda una enciclopedia del humanista, y toda una propuesta para el destino de América, más allá incluso de los afanes visionarios de la “raza cósmica” pero, sin duda, incorporando su más noble sentido. Un proyecto de trabajo, una heroica tarea, un compromiso de titánica responsabilidad concebi-

do por un solo corazón y una única conciencia, animada –claro está– por los designios de su “yo plural”, heredado de muchos latidos y voces. ¿Cómo no iba a sentir que los alciónicos días quedaban en la marcha del tiempo cada vez más cegados para él?

Una patria de justicia esperaba y quiso fundarla con el alma templada por cantos de utopía. Su descontento tuvo que ser proporcional a la promesa que nos legó. Si los días del martín pescador huyeron y quedaron petrificados como la quimera desolada, las páginas que inmortalizaron sus horas de estudio clarificaron otras muchas confusiones. Sin duda perseveran con idéntico destino de alumbrar conciencias y así seguirán durante generaciones sin cuento. Fueron y son alciones en el invierno de nuestros días, cuando el espíritu se congela o la materia ciega nuestra ilusión. Frutos del amor y promesas que nos amparan cuando Ariel vuelve a estar preso, sin la llave para entrar en la morada interior de sus entrañas. Cuando Alción es un albatros de desmesuradas alas inservibles precipitándose en la cubierta helada de un navío, sin que su marcha anuncie tregua alguna en las tormentas del alma.

BIBLIOGRAFÍA

- HEREDIA, José María. *Poesía completa*. Madrid: Verbum, 2004. Edición de Carmen Alemany.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Historia cultural y literaria de la América hispánica*. (Incluye *Las corrientes literarias de la América hispánica-Historia de la cultura en la América hispánica* y un Apéndice con *El nacimiento de Dionisos-La Utopía de América-Don Juan Ruiz de Alarcón-El teatro de la América española en la época colonial*). Madrid: Verbum, 2007. Edición y estudio preliminar de Vicente Cervera Salinas (“El *Daimon* americano de Pedro Henríquez Ureña”).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “La obra de José Enrique Rodó”. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: UNAM, 1984, 57-81. Prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Obra crítica* (Incluye *Ensayos críticos-Horas de estudio- En la orilla. Mi España- Seis ensayos en busca de nuestra expresión-La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo-Plenitud de España-Antología de artículos y conferencias*). México: F.C.E., 2001. Edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Speratti Piñero.
- HENRÍQUEZ UREÑA DE HLITO, Sonia. *Pedro Henríquez Ureña. Apuntes para una biografía*. México: Siglo XXI, 1993.
- MARÍAS, Julián. *Ataraxía y alcionismo*. Madrid: Instituto Ibys, 1957.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2001. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.

-
- PLINIO (Cayo Plinio Segundo). *Historia natural*. Madrid: Visor-UNAM, 1999 (2ª ed.). Traducción de Gerónimo de Huerta y Francisco Hernández.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Madrid: Cátedra, 2000. Edición de Belén Castro, con "Introducción" (111-135).
- SÁBATO, Ernesto. "Significado de Pedro Henríquez Ureña". *Presencia de Pedro Henríquez Ureña. Escritos sobre el Maestro*. Ciguapa: República Dominicana, 2001. 46-63. Compilación de Jorge Tena Reyes y Tomás Castro Burdiez.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. *Monólogos*. Madrid: Aguilar, 1980. Traducción y prólogo de Ramón Castilla.
- VALLEJO, César. *Obra poética*. Colección Archivos, Madrid, 1988. Edición de Américo Ferrari.

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

LA CELEBRACIÓN DEL CUERPO MÍSTICO EN LA POESÍA DE LIL PICADO

Dentro de las estrategias más utilizadas en la construcción del sujeto femenino en tanto construcción cultural se encuentra la relación erótica (Salgado 1997: 3) que se manifiesta ostensiblemente en la poesía escrita por las mujeres. El erotismo se sirve del recurso del cuerpo en tanto reivindicación de su identidad, ya que el falocentrismo descorporeizó, asexuó a la mujer para que viera, en primer lugar, su cuerpo en forma fragmentada y asimétrica (Guerra 1994: 12). La devaluación del cuerpo femenino es cosustancial a esa territorialización que marginó históricamente a la mujer y la constriñe al mismo papel de la virgen-madre, sin voluntad ni deseos propios. Por eso, la poesía escrita por mujeres se afirma en el erotismo del cuerpo para crear una política/estrategia sobre la cual funda nuevas relaciones de intersubjetivas y, de este modo, posibilitar la autoconciencia femenina.

Si bien es cierto que este discurso del cuerpo se expresa dependiendo de las inquietudes de cada poeta, consideramos que una de las correlaciones más interesantes que produce el erotismo es la noción de cuerpo místico. Como indica Armando López Castro, la mística juancruciana no es ajena al erotismo; por el contrario él relaciona la espiritualidad con el erotismo dentro de una manifestación hierofánica que trasunta el lenguaje poético; es “[e]se momento de iluminadora fusión amorosa, en que irrumpe lo sagrado y el tiempo parece detenerse, expresa[ndo] la totalidad del ser” (1997: 102). De esta manera, lo erótico y lo sagrado se interpenetran, pues para la tradición mística, la unificación en el eros es cosustancial a la unión con la divinidad.¹ Ello quiere decir que el origen primitivo del erotismo se encuentra en la religión (Preble-Niemi 1997: 78), revelando que la experiencia mística está transida de la alteridad de lo sagrado y se interpenetra con él.

Concebida como verdadero símbolo que transfigura el amor, la experiencia del cuerpo místico engendra una poesía intimista y, al mismo tiempo, exultante, en donde el goce y la comunión con el amado no se hacen esperar. Sin embargo, al resaltar la raigambre mística del erotismo, no podemos olvidar que también el acto poético se transforma en una ceremonia por la cual el sujeto comulga con el otro; de ahí que dentro de una perspectiva religiosa, esta modalidad de ero-

¹ Ello deriva de una interpretación erótica de *El cantar de los cantares*, que hoy se ha impuesto como canon de lectura. Véase el interesante artículo de Vincent Spina (2001), el cual, para el ámbito costarricense, resalta la tradición matriarcal que justifica el papel activo de la mujer en este poemario bíblico.

tismo privilegie que la experiencia poética sea también un rito religioso cuya función sea buscar el contacto y la unión trascendental desde un punto de vista mítico-simbólico (Chen 2001: 207) y haga de lo erótico una manifestación de espiritualidad (López Castro 1997: 103). Esto es lo que sucede en el libro *Vigilia de la hembra* (1985), el poemario más conocido de la poeta costarricense Lil Picado². La crítica ha destacado la veta erótica de la poesía picadiana, enunciada a partir de una voz de mujer que se descubre en su identidad mediante la auto-percepción de un cuerpo femenino en relación con el amado.

Por ejemplo, “Campanario pleno”, de la sección “Tres campanarios y un cardo”, nos invita al goce pleno del cuerpo con una imagen construida a partir del erotismo de las campanas³. En el poema toda la construcción metafórica tiene como eje el hecho de que la campana sea vista como un elemento femenino. En el inventario de noticias para la acepción “campana”, ofrecido en su *Diccionario de símbolos*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant sólo señalan una cultura en la que las campanas tienen un significado femenino, la tibetana, en donde es “el elemento pasivo y femenino [...]”; lo que se traduce en un simbolismo sexual” (1995: 242). Sin embargo, aunque no nos basemos en esta referencia, fácilmente podemos analizar las razones por las cuales la “campana” se transforma en sinécdoque de la mujer, tal y como lo explaya el poema en estudio. Veamos su inicio:

Ya repican mis campanas/ los albores de mi cuerpo;
un ángelus verde y loco/ me galopa en el cerebro,
me traspasa todo el vientre,/ ¡ay!, me resuena en todo el sexo. (vv.1-6)

El poema se posibilita en la comparación entre las campanas y los pechos; la sinécdoque del verso 2 constituye el centro programador de la imagen erótica de la mujer, porque aquello que se encuentra en los límites, es decir, en el comienzo del cuerpo femenino son los senos. Rápidamente nos damos cuenta

² Lil Picado (1951-) ha publicado también los siguientes poemarios: *España: dos peregrinajes 1977-1978* (1983), *Semblanzas vivas a contraluz de la muerte* (1991), *Cancionero del tiempo en flor* (1998) y *Variaciones contemplantes* (1998), además de un poemario escénico *Fuego y sombra* (1986), presentado por el grupo Tierranegra, bailarines de la Compañía Nacional de Danza, el Coro Lírico de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ha ocupado cargos diplomáticos en España y en México como consejera cultural.

³ Desde su primer poemario, *España: dos peregrinajes 1977-1978* (1983), encontramos esta predilección por las campanas, en donde el tema de las campanas está relacionado con la percepción del espacio castellano. Fíjese el lector en la segunda sección del poemario intitulado “Por Santa Castilla de los campanarios, La Vieja”, ya que la imagen redundante en ellos es la calificación de Castilla “noble verdad fluvial / campanaria y campestre”. Véase allí los poemas “De Santa Castilla en Dio” o “De los campanarios”.

de que el texto establece una metáfora *in praesentia* entre “campanas” (v.1) y “los albores de mi cuerpo” (v.2), evidenciando los semas que permiten tal relación: la forma de vaso ondulado, con una base amplia y el badajo, comparado aquí con el pezón. De esta manera, se asegura una equivalencia que privilegia la figura de campana como representación gráfica de los pechos femeninos.⁴

Esta equivalencia desencadena una retórica de la liturgia, convirtiendo lo erótico en un ritual al que la hablante lírica invita a participar a su destinatario. Así como “[l]as campanas anunciaban también los actos litúrgicos, en especial el de la misa” (Marcos Casquero 1999: 61), así se abre la hablante lírica para gozar en ese acto de celebración que será el acoplamiento de la pareja, de manera que “Campanario pleno” reivindica el despertar erótico hacia “[l]a afirmación del gozo intenso, de la *jouissance*” (Ciplijauskaitė 1994:168, la cursiva es de la autora). El poema es entonces, una invitación al amado y esto queda totalmente claro en la función que tienen la campanas para convocar a los fieles creyentes y para marcar las horas del día, pues, en nuestra tradición occidental, las campanas sirven para llamar a los creyentes a las ceremonias: “La Iglesia asumió tal uso [de las campanas] para señalar las horas canónicas, en las que son destacables los ‘toques’ del amanecer, del mediodía y del atardecer, en los que se rezaba el popular *angelus*. (Marcos Casquero 1999: 61).

Las campanas que “repican”, es decir, las campanas listas, y por traslación los pechos repletos y listos, apelan al amado y la retórica de la liturgia hace su aparición para subrayar el tiempo del amanecer, tiempo de los “albores” y del “ángelus”, en el que el toque de oraciones en honor a la Encarnación del Salvador del Mundo anuncian esa disposición de la amada, tal y como lo hizo la Virgen María, en convertirse en esclava y de abandonarse a su suerte;⁵ lista para la entrega y preparada para el goce. Por eso, “un ángelus verde y loco” (v.3) la va envolviendo, y es “verde” por las connotaciones de deseo desenfrenado e irracional van creciendo en ella,⁶ hasta el punto de que todo su cuerpo se transforma por la *jouissance*:

⁴ Claro está, los poemas eróticos que tienen como centro la figura de los senos se encuentra en otras poetas. Ana Istarú en *La estación de fiebre* le dedica varios poemas a esta parte del cuerpo femenino.

⁵ Recordemos que, en el ángelus, se reza el Magnificat; en esta plegaria la Virgen María acepta la voluntad divina de ser la madre del Salvador del Mundo y se muestra disponible a los designios de Dios.

⁶ El simbolismo del color verde tiene en la poesía de lengua española un referente inmediato; es Federico García Lorca con su famoso “Romance sonámbulo”. Para Jorge Murillo Medrano, quien analiza desde un punto de vista mítico-simbólico este poema, el verde “es la revelación del deseo humano de contactarse con la sacralidad” (20); deseo de integración y de regeneración sobre la tierra.

me galopa en el cerebro, / me traspasa todo el vientre,
¡ay!, me resuena en todo el sexo. (v.4-6)

Hay en esta enumeración una *gradatio* que subraya el dinamismo y el movimiento del desenfreno erótico:

| | | | | |
|---------|---|----------|---|---------|
| galopa | ^ | traspasa | ^ | resuena |
| cerebro | ^ | vientre | ^ | sexo |

Además, en los verbos, la serie establece el pasaje del movimiento externo a uno interior gracias a los sustantivos referidos al cuerpo; el movimiento es de lo superior (“cerebro”) hacia lo inferior (“sexo”), por lo que el cuerpo de la hablante lírica se tensa hacia el climax amoroso, traducido en el poema por la interjección exclamativa “¡ay!” del verso 6. La amante femenina se transforma, todo ella, en un instrumento que palpita y “resuena” como si fuera una campana. Por eso, esta intensidad del goce revela la agitación anímica y corporal de la hablante lírica y esto se equipara a la acción de batir las campanas que, teniendo sentido litúrgico (Marcos Casquero 1999: 61), construyen la isotopía del ceremonial por el cual el encuentro amoroso se equipara a un rito religioso en su más prístino sentido. El sonido de las campanas anuncia la presencia de lo sagrado y crea esa situación adecuada al ceremonial:

Por ti llaman mis campanas/ a los oficios primeros,
¡ay!, oficios de ternura/ de la liturgia del beso.(vv.6-10)

Visto de esta manera, el cuerpo de la hablante lírica pregonaba el júbilo exultatorio del Amor, invitando al acercamiento-integración con el amado. La disponibilidad se anuncia por ese signo externo por el cual el tañido de las campanas anuncia que los pechos de la amante están listos para recibir.

La imagen del acto sexual dentro de la retórica amorosa femenina compara las sensaciones de la mujer con lexemas que impliquen absorción y saciedad, ya que el cuerpo femenino se llena, es decir, se fecunda y se carga porque recibe el semen masculino. De esta manera, lexemas como “copa”, “botella”⁷ y, en nues-

⁷ Están los siguientes ejemplos de *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993) de la poeta costarricense Marta Rojas, en donde el cuerpo femenino se sacia y se colma en las manos y con la fuerza del amante: “Quiero que elabores / para la botella de mi cuerpo / Un traje / que pases costuras por los bordes / Que dibujes un jardín en mi vientre / de la cerradura...” (“Demonio emboscado”, 1993: 19)

tro caso, “campanas” adquieren una importancia capital para comprender el autodescubrimiento de la hablante lírica, en un deseo que pone los sentidos al servicio de su placer. Es una exploración de la identidad de mujer y de su cuerpo, pues como afirma Antonio Blanch, “[p]uesto que el cuerpo humano es la principal mediación del deseo amoroso, la relación entre erotismo y expresión corporal es fundamental. El cuerpo [...] es la gran metáfora del hombre, es decir, el mejor medio de que dispone para comunicar su intimidad. (1978: 479).

Al respecto, siguiendo las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, Manuel-Ant. Marcos Casquero señala, en su explicación etimológica, que la campana tiene forma de un vaso fundido (1999: 50); esto es importantísimo en nuestros planteamientos. Estas campanas, que se llenan incitadas por un deseo *in crescendo* en la hablante lírica, “repican” (v.1) y “llaman” (v.7) como expresión corporal de sonido, de color y de textura que exultan jubilosas:

Mi pecho ahora es campanario/ gozándome por los senos.
Soy toda yo una campana/ abriendo su oculto sueño.
¡Soy un repicar silvestre/ inundando el viento entero! (vv.11-16)

Así, el clímax hace su aparición, revelando el desplazamiento sinecdótico al que asistimos en el cierre del poema: “campanas” ^ “senos” ^ “Soy toda yo” (v.13). Todo el cuerpo de la hablante lírica se transforma en una inmensa “campana” que retumba y resuena. Dentro del cristianismo, las campanas poseen el sentido simbólico de espantar los malos augurios y atraer el bien; las ondas que transmiten las campanas purifican y sacralizan el aire y el espacio (Marcos Casquero 1999: 65). Lo mismo sucede aquí, la amante-mujer exuda, en este ambiente de ceremonial religioso,⁸ esa embriaguez de un cuerpo femenino que despierta y se ofrece (“abriendo su oculto sueño”, v.14) y transmite proyectando en todo lo que la circunda su sexualidad indómita, gracias a la *gradatio* de las acciones en los gerundios; todo el dinamismo del poema conduce, pues, a “la exaltación sensual y [a]l lirismo” (Fernández 1985: 2D), los cuales provocan lucidez y conciencia en la hablante lírica.

Se trata del mismo movimiento que veíamos anteriormente: el gozo se inaugura en su intimidad y se propaga hacia el exterior con un lirismo que hace

“La copa está rebosante./ El amor que alumbra sus ojos/ inquieta mi espíritu [...]” (“Una ola como el amor”, 1993: 20).

⁸ Un claro ejemplo dentro de la poesía española femenina es Ana Rossetti con su *Devocionario* (Madrid: Editorial Visor, 1986). Salvador Fajardo (1999) analiza, en su artículo, dos poemas de este libro en los que claramente se asocia el rito religioso con la consumación erótica de los amantes; son “Festividad del dulcísimo nombre” y “Exaltación de la preciosa sangre”.

alarde de las transformaciones del cuerpo y del deseo. Para lograrlo, el poema recurre al dinamismo que produce las siguientes series dentro de una retórica de la búsqueda y del encuentro con el objeto de su deseo amoroso (Chase 1997:1):

| | | | | |
|---------|---|----------|---|---------|
| galopa | ^ | traspasa | ^ | resuena |
| cerebro | ^ | vientre | ^ | sexo |

Por lo tanto, “Campanario pleno” celebra y reivindica el acto del goce, pues como encuentra Shirley Mangini en la actual poesía erótica femenina,⁹ las poetas “[e]ntiende[n] de dónde proceden sus objetos de deseo” (1996: 206) y ellas lo afirman de manera ostensible y sin tapujos. En el poema en estudio, Lil Picado parece aceptar que “[e]l deseo es lo que queremos que sea, o donde los impulsos vitales nos llevan” (Mangini 1996: 207), por medio de una escritura poética en la que la afirmación del yo femenino es cosustancial al descubrimiento del cuerpo. Por eso, con “Campanario pleno” llegamos a “la glorificación del cuerpo femenino transformando el lenguaje” (Ciplijauskaitė 1994:169). La hablante lírica asume el control de la situación y en tanto actora orienta a su destinatario, objeto de su pasión amorosa, hacia un nuevo entendimiento amoroso en el que, “[a] partir de su conciencia y de su cuerpo edifica la imagen plena del gozo” (Fernández 1985: 2D). Este poema es clave para comprender cómo *Vigilia de la hembra* se transforma en una aventura hacia un nuevo entendimiento humano que el resto del poemario ensaya. En efecto, la última sección, que da título al libro, “Vigilia de la hembra”, conduce a esa liberación de la hablante lírica que se proclama “hembra” en el poema II, al servicio de su amado:

Hoy me proclamo hembra. Quiero lavar
 los pies de mi señor./ Hoy me proclamo noche.
 Hoy me proclamo espera./ Indestructible golondrina,/ paz guerrera. (vv. 1-6)

El verbo “proclamar”, que resuena como grito de guerra o estandarte gracias a la anáfora, se utiliza aquí en diapason identitaria; la hablante reafirma su condición de mujer y, en esa dinámica del intercambio amoroso, ahora puede, como la Magdalena del texto evangélico, realizar ese acto de homenaje/servicio al ser que ama. El hecho de que “señor” esté en minúscula nos habla de que tales relaciones ya no se establecen dentro de la asimetría del falocentrismo

⁹ Mangini también pone el ejemplo de la española Ana Rossetti con su *Devocionario*. A este respecto, cabe consultar el interesante artículo de Salvador J. Fajardo (1995) para analizar las transgresiones eróticas dentro de la búsqueda de una “lengua madre” que permita la construcción de un sujeto femenino.

occidental, pues ahora la hablante lírica está presta a esa lucha en la que se enfrasca en tanto “hembra” dotada de poder y de convicción. La comparación con la “golondrina” no es inocente; subraya el elemento selénico (nocturno) y, por lo tanto, femenino, ligado al cambio de la estaciones y de la regeración vital.

Bajo este papel de mujer plena sin ambages y que no teme complacer/servir al “tú” masculino, la amante se ofrece su sexo al amado; la dirección del proyecto amoroso se concreta en ese punto de llegada que significa el “pubis”. En el poema V, también de esta sección, domina una retórica de la dádiva en la que la hablante lírica se *don*a en la espera de que esa plenitud posible invada la consumación erótica:

Nido de astros y mieles,/ mi pubis,
luminosa tiniebla que vigilan/ angelicales fieras de ternura.
Mi vientre,/ acacia fresca,/ reflejo/ de mi esencia de cántaro,
anegada por ti, para ti, tuya. (vv. 1-11)

Así, “pubis” y “vientre” entran en una sistemática que permite observar la *jouissance* del cuerpo femenino, en un movimiento complementario al de los senos. Las imágenes olfativas/gustativas que implican “nido de [...] mieles” y “acacia fresca” están al servicio de ese cuerpo femenino, ahora presentado por medio de la sinécdoque “esencia de cántaro”, que se llena y está lista para ser poseída por el “tú”.

No es casual, entonces, que se acentúe, en el marco del ritual sagrado de consumación amorosa, el portento de la posesión del amado. Por ejemplo, en el poema VII de esta sección del poemario, éste es fuerza indómita que atraviesa la tierra y hace cimblar la superficie terrestre, por lo que la comparación aquí apunta hacia el movimiento de los cuerpos en el acto amoroso. Mediante el roce y el acoplamiento del amado sobre la hablante lírica. se insiste en lugar paradisiaco en donde confluyen ambos amantes. La reunión del bosque y del mar dan la tónica para que se concerte esa cita de los amantes, en un ambiente en el que se subraya la sintonía musical/melodiosa en tanto ambiente propicio:

Cuando pasa el que amo,/ los sauces se doblegan,
los almendros se azoran./ Muchos manzanos hay a la orilla del mar,
y ellos también se inclinan. (vv.1-5)

Los elementos vegetales, asociados aquí sobre todo a frutales (“almendros” y “manzanos”), subrayan la presencia del amado que se impone sobre la naturaleza y la hace estremecerse en una suerte de mimetismo orgiástico; los acciones (“se doblegan”, “se azoran”, “se inclinan”) muestran esa reacción y esa

energía erótica que se comunica a todo lo que rodea a los amantes. La equivalencia paradigmática hace emerger la semejanza entre los árboles y el yo femenino; las acciones que se enumeran estos verbos son, por otra parte, sinécdoques del cuerpo femenino que responde al contacto del amado. La posesión amorosa se compara, entonces, con la embestida que la fuerza del viento produce sobre los árboles; recordemos que Dios manifiesta su poder destructor a través de vientos.¹⁰ La manifestación hierofánica recubre, al mismo tiempo, lo vegetal y lo selénico, de manera que el acto de unión se espacializa en un movimiento de ascenso que recubre a la hablante lírica en su totalidad:

Yo, yo soy la hierba que él pisa,/ la luna que lo asombra...
y solamente él reconoce las notas/ del violoncello errante de mi alma. (vv.6-9)

La verticalidad del clímax amoroso se anuncia en dos acciones que manifiestan la posesión en una doble complementariedad; el tránsito es breve entre la acción de “pisar” la hierba y el asombro del amado en el verso siguiente: pasamos de la acción pasiva de receptividad en la que el amado toma posesión física y hasta abrupta sobre la hablante lírica, al acto de goce de la amada, quien ahora deja perplejo a su compañero. El yo lírico es ahora quien “asombra” al amado masculino. ¿Cómo interpretar este desenlace del poema VII? En su sentido etimológico, asombrar significa “hacer sombra una cosa a otra” (García-Pelayo 1976: 104). Ella, la luna, el astro que no tiene luz propia y la recibe del sol, ahora brilla oscureciendo a su compañero; la hablante lírica ahora irradia luz que ensombrece a su “amado” en un poema que reivindica el goce femenino. A la voluntad de posesión del “amo” sobre la hablante lírica surge una imagen que restituye otra versión distinta; la relación amorosa no es un acto de una sola vía en el que la mujer sea un ente pasivo.¹¹ Ella también sabe gozar hasta llegar a opacar a su propio compañero; eso sí, no lo puede suplantar ni tomar por completo la iniciativa. Tal necesidad del “tú” se expone en los versos 8 y 9; en ellos la imagen del “violoncello”; metáfora evidente del cuerpo, nos hace descubrir que, en Lil Picado, el cuerpo femenino necesita de las manos habilitadas y mágicas del “tú” masculino para dar lo mejor de sí misma; se trata de

¹⁰ La primera manifestación de los vientos que anuncian cambios y transformaciones la encontramos en la octava plaga que Dios hace caer sobre los egipcios; los vientos traen la plaga de las langostas (Éxodo 10, 13). El poder divino se manifiesta por medio de los vientos, pues sólo Dios podría controlarlos, por ejemplo, en el Salmo 135, 7: “Hace subir las nubes del extremo de la tierra,/ abre con los relámpagos la lluvia,/ saca de sus depositos al viento”.

¹¹ Claro está, la reivindicación no apunta, como lo propone Ana Istarú por ejemplo en *La estación de fiebre*, al papel preponderante del sujeto femenino.

una comunicación que logra las notas perfectas sólo si están en diapason tanto del instrumento como del ejecutante. No es casual, por ello, que la experiencia del cuerpo resalte en el poemario picadiano su místico abolengo, en donde “el amor unifica a los amantes porque el enamorado [lo cual vale para el caso de Lil Picado, la enamorada] dota de su propia identidad al objeto de sus deseos, o dicho con más exactitud, porque [...] el enamorado descubre con júbilo que él es lo mismo que amaba con tanto anhelo” (López Baralt 1996: 148).

El éxtasis transformante del amor permite comprender cómo *Vigilia de la hembra* resemantiza el disfrute ansiado de la unión con el amado, mediante nociones de hondo sentido cristiano como pueden ser el peregrinaje¹² y la espera. El goce y la comunión con el amado son posibles en cuanto promesa futura; de ahí que la espera es vista como un proceso que debe conducir a la hablante lírica, peregrina en un periplo con características iniciáticas y de asunción de la identidad, hacia una doble recompensa: de satisfacción tanto amorosa como espiritual (Rey Hazas 1982: 102).¹³ Por eso, el primer poema del tríptico intitulado “Nocturnos” resalta la incompletud en la que se encuentra la amada, quien vive del recuerdo que la reanima constantemente:

No importa este peregrinar inerme¹⁴
de mi alma sin ti, mientras nos quede
un solo puente intacto de miradas [...]. (vv.1-3)

El peregrinaje místico retoma aquí esa característica que el Romanticismo ensalza en la noche, con miras “a rebasar las apariencias efímeras y engañosas para llegar a la unidad profunda” (Béguin 1993: 106). Ante la ausencia presente del amado, la existencia se transforma en verdadera prueba para una hablante lírica, ahora sometida a la cruda y triste realidad que debe enfrentar en tanto

¹² En la XXI Asamblea General de la ALDEEU, celebrado en julio del 2001, Universidad de León (España), presenté la ponencia “La peregrinación poética: una odisea a las raíces en Lil Picado y en Helena Ospina”, en donde analicé la repercusión del peregrinaje en la constitución de un viaje místico por tierras españolas dentro del poemario *España: dos peregrinajes 1977-1978*. Véase Chen (2004).

¹³ La novela de peregrinos es un subgénero de la novela bizantina; en aquella las aventuras marítimas, lances y peripecias se estructuran como pruebas de un proceso de mejoramiento que debía conducir al peregrino hacia una doble recompensa: la unión amorosa y la gratificación espiritual (Rey 1982: 102).

¹⁴ Me parece que existe un error en esta edición del poemario; “inerme” es “sin armas” o “sin espinas” y, por lo tanto, señalaría la carencia del “peregrinar” ante la ausencia del amado. Sin embargo, dado el sistema de equivalencias, propongo la lección de “inerte”, “que carece de actividad y movimiento propio” (García Pelayo 1976: 575), lo cual es aún más pertinente por su asociación con “puente intacto”.

lucha interior. Por ello, al equiparar el sobrellevar el camino de la vida con la pena que provoca la soledad, el poema nos propone “[l]a inquietud existencial, el ansia de saber y de luchar por la verdad” (Zardoya 1968: 41) en un plano afectivo e íntimo,¹⁵ ya que la hablante lírica tiene la certeza de que el desencuentro inicial dará paso a la unión definitiva y eterna, neutralizando la equivalencia semántica que se genera en todo el poema entre ausencia y soledad. Ello es posible desde el momento en que el conocimiento (recuerdo) del amado se hace explorando el mundo de las percepciones sensoriales.¹⁶ Apelan a lo olfativo y a lo auditivo en una combinación que capta la magia del encuentro amoroso dentro de un paralelismo sinonímico:¹⁷

No importan lejanías si olor a lluvia y tierra
es nuestro tiempo, y la música
el perpetuo lugar de nuestro beso. (vv. 6-8)

La correlación es la siguiente:

- a) si olor a lluvia y tierra es nuestro tiempo
- b) [si] la música [es] el perpetuo lugar de nuestro beso

La percepción del encuentro se eterniza y surge esa necesidad de experimentar la emoción del tiempo, pues “[v]ivir el tiempo como presente, en verdad, es ya no *estar en el tiempo*, como si éste fuese ajeno a nosotros, sino *ser el tiempo mismo*” (Sucre 1975: 385, la cursiva es del autor). Apelar a esa “eternidad del instante” significa abolir todas las distancias posibles y eliminar los obstáculos que separan e incomunican; por ello el poema termina con la convicción de que la separación forzosa acabará pronto y dará paso a la armonía de la unidad recobrada:

Yo sé que entre los dos se tiende
una dulce alameda silenciosa, una intangible amarra; y sé que algo
inmemorial y nuestro, como el mar,/ nos aguarda. (vv. 9-12)

El peregrinaje terminará en una unión mística, porque los amantes se reunirán al cabo de una separación; retornarán a ese vínculo primigenio que nos

¹⁵ El tópico de la existencia como un camino rebasa por ello la angustia ontológica y la desesperación metafísica que Concha Zardoya encuentra en Miguel de Unamuno (Zardoya 1968: 40-42).

¹⁶ Por supuesto, para oponerlo al conocimiento racional.

¹⁷ Recordemos que el paralelismo sinonímico corresponde a una correlación “de frases de corte semejante y sentido analógico” (Lapesa 1970: 63).

habla de la simpatía en su más prístino sentido. Esa atracción atávica ejerce como campos magnéticos que atraen a los polos complementarios, por lo que el poema trata “de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida” (Béguin 1993: 99). La complementariedad y la oposición de los sexos constituye la piedra angular de esa celebración de esos nuevos esponsales en los que se privilegia la unión mística, con esa preponderancia de motivos vegetales y acuáticos dentro de una suerte de espiral en ascenso. El segundo nocturno de esta sección insiste en esa transformación/complementariedad de los amantes; ahora el “tú” adquiere la forma de “hierba”:

Aún continuas siendo en mi memoria/ un haz de hierba viva...
 amor, amor, patria mía pequeña,/ amor humano.
 Caminaré tu alma,/ territorio de altas cicatrices
 y marinas corolas donde nazco. (vv.1-8)

Al analizar el poemario del norteamericano Walt Whitman *Leaves of Grass* (Boston, 1860, tercera edición aumentada), María de los Ángeles Castro plantea que el poeta norteamericano explica el despertar místico del ser humano, como si fuera un proceso de armonización entre su ser individual con todo lo creado (1994: 71). Comprender dicho despertar es valorar esa necesidad del yo lírico whitmaniano para crecer y evolucionar hacia una vía unitiva, es decir, de integración con lo natural. Las coincidencias con Lil Picado son tales a raíz de esa especial referencia de lo vegetal en Whitman, para quien las hojas de la hierba, leves, sencillas, casi intangibles, le permiten concentrarse en cada detalle de la vida humana y en la energía vital de todas las cosas. El cuerpo del amado ahora es “hierba” que atraviesa el yo lírico buscando el “alma”, para terminar convirtiéndose en elemento nutricio y fértil como si fuera un campo que se labra, gracias a las sinécdoques “altas cicatrices” y “marinas corolas”. La germinación y la fecundidad saturan este poema como preámbulo del movimiento en ascensión que se produce en el tercer nocturno, en donde “el aire” propulsa por nuevos derroteros al yo lírico que el hipérbaton traduce a la perfección:

Sólo quiero mi mano por tu frente. Después,
 podré desenhernarme de los ríos, de las frondas,
 sumirme en la raíz ingravida del viento;
 y remontando el aire,
 romperme en florecillas y doloras,
 extinguirme... marchar
 donde ya el corazón me está esperando. (vv. 1-7)

La posibilidad de liberación está contenida en el verbo “desenhebrar” en un acto de miniaturización/desmaterialización que elimina la pesada corporeidad del ser humano; la hablante lírica asciende con esa ligereza que proviene de su inédita metamorfosis dentro de un proceso de destrucción/purificación que los infinitivos “romperme” y “extinguirme” connotan en ese anhelo de traspasar y fundirse con el ser amado. No cabe, pues, mayor intento, de una búsqueda que solamente puede plantearse en términos de fusión erótica. Por lo tanto, con esa celebración mística de los cuerpos, Lil Picado posibilita reinterpretar esa tradición amoratoria de nuestra lírica occidental que comienza en *El cantar de los cantares*¹⁸ y reestablece ese papel de la mujer cósmica que espera esos nuevos esponsales que la conduzcan a una completud regenerativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanch, Antonio. “Erotismo y pornografía”. *Razón y Fe* 197. 964 (1978): 477-486.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2a. reimpresión, 1993.
- Castro Hidalgo, María de los Ángeles. “El despertar místico en Walt Whitman y en su personaje adánico en *Hojas de hierba*”. *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 18.1 (1994): 71-5.
- Chase, Alfonso. “Entrevista: Lil Picado: Soy un espejo de mis propias palabras”. *Suplemento “Revenar”*, *La Prensa Libre*, sábado 22 de noviembre de 1997: 1-2.
- Chen Sham, Jorge. “La plegaria poética y la unión sagrada en los últimos poemas de Eunice Odio”. *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*. Jorge Chen Sham y Rima de Vallbona (Eds.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica/ Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001: 207-28.
- . “La peregrinación poética: una odisea a las raíces en Lil Picado y en Helena Ospina”. *Revista de Lenguas Modernas* 1(2004): 41-8.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 5a. edición. Barcelona: Editorial Herder, 1995.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona-Santa Fe de Bogotá: Edit.Anthropos/ Siglo del Hombre, 1994.
- Fajardo, Salvador J. “El ‘gay saber’ de Ana Rosetti”. *Letras Femeninas* 21.1-2 (1995): 69-84.
- Fernández de Ulibarri, Rocío. “La Hembra cuenta su vigilia”. *Suplemento “Áncora”*, *La Nación*, domingo 2 de junio de 1985: 2D.

¹⁸ En esta misma línea debería plantearse una correlación entre este poemario de Lil Picado y *Los elementos terrestres* (Guatemala, 1948), de la poeta costarricense Eunice Odio (1922-1974), ya que si hay alguna relación intertextual con la tradición bíblica de *El cantar de los cantares* sería por medio de este fundacional libro poético.

- García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Buenos Aires: Ediciones Larousse, 1976.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas/ Colcultura, 1994.
- Istarú, Ana. *La estación de fiebre*. San José: EDUCA, 1984.
- López Baralt, Luce. "El 'Cántico espiritual': El júbilo de la unión transformante". *San Juan de la Cruz an Fray Luis de León (A Commemorative International Symposium, November 14-16, 1991, Hilles Library at Harvard University)*. Mary Malcolm Gaylord y Francisco Márquez Villanueva (Eds.). Newark: Juan de la Cuesta, 1996: 145-89.
- López Castro, Armando. "Hacia una espiritualidad erótica en San Juan de la Cruz". *Cuadernos Hispanoamericanos* 568 (1997): 97-110.
- Mangini, Shirley. "Las vanguardias y el discurso del deseo". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Tomo III. *La mujer en la literatura española (Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad)*. Iris Zavala (Coord.). Barcelona-SanJuan: Edit.Anthropos/ Universidad de Puerto Rico, 1996. 177-212.
- Marcos Casquero, Manuel-Ant. "El supersticioso mundo de las campanas". *Estudios Humanísticos, Filología* 21 (1999): 47-66.
- Murillo, Jorge. "El 'Romance Sonámbulo' de Federico García Lorca: una búsqueda de la sacralidad cósmica". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 18.2 (1992): 17-23.
- Picado, Lil. *España: dos peregrinajes 1977-1978*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- . *Vigilia de la hembra*. San José: Editorial Costa Rica, 1985.
- Preble-Niemi, Oralia. "La mística a la inversa en *Fuego sobre el madero* de Dina Posada". *Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Oralia Preble-Niemi (Ed.). Potomac: Scripta Humanistica, 1999. 77-90.
- Rey Hazas, Antonio. "Introducción a la novela del Siglo de Oro I (Formas de narración idealista)". *Edad de Oro* 1 (1982): 65-105.
- Rojas, Marta Eugenia. *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Salgado, María A. "Erotismo, cuerpo y revolución en *Línea de fuego* de Giconda Belli". *Afrodita en el trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Oralia Preble-Niemi (Ed.). Potomac: Scripta Humanistica, 1999. 3-23.
- Spina, Vincent. "Los elementos terrestres: La restauración del papel de la mujer física en la poesía mística". *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*. Jorge Chen Sham y Rima de Vallbona (Eds.). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica/ Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001: 41-63.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
- Zardoya, Concha. "Los caminos poéticos del 98". *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos)*. Madrid: Editorial Gredos, 1968. 13-134.

JORGE CHEN SHAM

Universidad de San José (Costa Rica)

POLIFONIA EM “PARÁBOLA DEL PALACIO” DE JORGE LUIS BORGES ¹

Quizá la historia universal es la historia de unas quantas metáforas.

J. L. Borges, “La esfera de Pascal”

Convertir el ultraje de los años

En una música, un rumor y un símbolo.

J. L. Borges, “Arte Poética”

A bird does not sing

Because he has an answer

He sings

Because he has a song

Joan Walsh Anglund

Gostaria de partir do desafio lançado por Daniel Balderston no final de um capítulo sobre “El escritor argentino y la tradición (occidental)”², ao afirmar: “no cabe duda de que a medida que pasan los años después de su muerte en Ginebra, Borges, como Gardel, canta cada día mejor”, e propôr o termo musical “polifonia” para abordar o texto borgesiano. Servindo-nos de guia nessa viagem pelo texto de Borges, sempre em processo de transformação, a metáfora musical, mais do que indicar um caminho certo e um destino preciso no mapa das letras de Borges, ajudar-nos-á a alegremente nos perdermos nesse mapa para melhor nos encontrarmos, descobrindo ou reconhecendo traços talvez esquecidos ou ignorados do nosso próprio rosto.

Em música, **polifonia** significa a coexistência de “Muitos sons. Música na qual várias partes vocais ou instrumentais simultâneas são combinadas de modo contrapontístico, em oposição à música monofônica (uma só melodia) ou música homofônica (uma linha melódica com acompanhamento).”³ Polifonia ou **dialogismo**, tal como conceito desenvolvido na crítica literária a partir da obra do filósofo e crítico literário russo Michael Bachtin, significa uma pluralidade de discursos, uma variedade de vozes existentes no moderno romance polifônico, que representa as várias vozes sócio-ideológicas da época. O autor orquestra as diferentes vozes, perspectivas e mundivisões, sem que haja uma voz que

¹ Este artigo foi apresentado como comunicação no Borges Symposium “The Place of Letters: The World in Borges,” na Universidade de Iowa, em Abril de 2007. Agradeço a Marina Ramos Themudo as valiosas sugestões durante a redação deste texto.

² Cf. Daniel Balderston, *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000, p. 170.

³ Cf. Michael Kennedy, *Dicionário Oxford da Música*. Lisboa: D. Quixote, 1994, p. 554.

apague as outras, incluindo a sua própria, através desse seu duplo, o narrador. Este dialogismo que faz parte da estrutura subversiva do Carnaval, segundo Bachtin, reflecte na moldura narrativa valores democráticos e anti-hierárquicos e opõe-se a uma perspectiva monológica, à predominância de uma só voz, característica de sociedades tradicionais e de construção hierárquica.⁴ A partir deste conceito de polifonia ou dialogismo de Bachtin, Julia Kristeva propõe em 1972 o termo **intertextualidade**⁵ para descrever a relação dialógica dos textos uns com os outros: “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another.”⁶

A metáfora musical contida na palavra polifonia convém a Borges, que aspira a essa qualidade musical para a sua obra, tal como nos diz em “Arte Poética”: “Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo”, recorrendo à música, essa “misteriosa forma del tiempo”⁷, para exprimir o seu grau de exigência como escritor. A música é aqui a possível redenção da passagem do tempo, numa vida de escritor que não quer só “full of sound and fury,/ Signifying nothing.”⁸ Repetidamente se refere à literatura, e em especial à poesia, como música - no “Otro poema de los dones”, “la música verbal de Inglaterra, (...) la música verbal de Alemania”. Aparentemente de pendor filosófico e grande complexidade, a obra de Borges, mais do que dar respostas ou mesmo questionar, seguindo o exemplo do um dos seus percursores, Kafka, apresenta sobretudo modulações, variações dos mesmos temas, tal como uma canção. É ele próprio que diz: “Quizá la historia universal es la historia de unas quantas metáforas.”⁹ A concepção de literatura de Borges, plasmada no conto “El inmortal”, é uma concepção de literatura como obra simultaneamente una e múltipla, produzida pelos vários autores ao longo dos tempos, consequência da “unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto”.¹⁰ É o próprio Borges quem a denomina de ecumémica, pondo em evidência “un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal”.¹¹ Panteísmo e classicismo combinam-se nesta concepção de literatura: “el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria,

⁴ Cf. Ansgar Nünning, “Dialogizität”, in: *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*. Weimar, 1998, p. 92-3.

⁵ Cf. *id. ibid.*, *op. cit.*, “Intertextualitätstheorien und Intertextualität”, p. 241-243.

⁶ Cf. Julia Kristeva, “Word, Dialogue and Novel”, in: Toril Moi, *The Kristeva Reader*. NY: Columbia University Press, 1986, p. 37.

⁷ Cf. J. L. Borges, “Otro poema de los dones”, in: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecê, 1974, p. 936.

⁸ Cf. W. Shakespeare, *Macbeth*, Act. V, 5.

⁹ Cf. J. L. Borges, “La esfera de Pascal”.

¹⁰ Cf. J. L. Borges, “La flor de Coleridge”, in: *op. cit.*, p. 641.

¹¹ Cf. *id. ibid.*

encuentra inesperadamente apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos.”¹²

Deixei para o fim a razão principal pela qual a metáfora musical convém a Borges: é que a música não é mimética, não representa nada, não é sobre nada, tal como magistralmente explica Leonard Bernstein no primeiro dos seus *Young People's Concerts*, “What Does Music Mean?”, de 18 de Janeiro de 1958. Esta explicação da música como arte não-mimética por excelência não pode aplicar-se sem mais à literatura, pois como o próprio Bernstein explica, uma só palavra significa, sugere, ao passo que um só som não. Mas o texto de Borges aproxima-se da música pelo seu carácter auto-referencial e não-mimético. É um texto que não toma como referência a realidade, mas sim outros textos e outros livros, incluindo os próprios. A compreensão da obra de Borges não poderá, por isso, situar-se dentro dos parâmetros da mimésis e da representação, constituindo antes uma ruptura radical com a estética ocidental, baseada na representação.

Um dos traços que mais claramente separa Borges dessa estética representacional ou mimética é o carácter de **simulacro** dos seus textos, o não-reconhecimento de uma origem, de um modelo ou arquétipo a imitar.¹³ No Prefácio ao seu livro de 1968 *Différence et répétition*, o filósofo francês Gilles Deleuze propõe o exemplo do conto de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quixote” para ilustrar a relação de correspondência entre os conceitos de repetição e diferença: “On sait que Borges excelle dans le compte rendu de livres imaginaires. Mais il va plus loin lorsqu’il considère un livre réel, par exemple le Don Quichotte, comme si c’était un livre imaginaire, lui-même reproduit par un auteur imaginaire, Pierre Ménard, qu’il considère à son tour comme réel. Alors la répétition la plus exacte, la plus stricte a pour corrélat le maximum de différence.”¹⁴ Para Deleuze, os conceitos de diferença e repetição substituem os conceitos hegelianos de identidade e contradição, sendo a Modernidade caracterizada pela falência da representação, pela perda das identidades e pela descoberta das forças que agem sob a representação do

¹² Cf. *id. ibid.*

¹³ Cf. Georges Teyssot, “Specular relation”, in: *Assemblage*, N° 20, 1993, p. 79: “Through (...) a nomadism that inserts itself between dichotomies, thought comes in some measure to free itself from the ‘fundamental’ notion of origin, by which traditionally the copy follows the model and the type the archetype.”

¹⁴ Cf. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968, p. 1.

idêntico¹⁵, e afirma que o mundo moderno é um mundo de simulacros.¹⁶ O simulacro difere da cópia, representação ou mimésis pela relação de não-dependência, de distância total em relação a um hipotético original, já que é uma cópia sem original.¹⁷ Esta perda da origem contida no simulacro corresponde à perda da historicidade e das grandes narrativas na nossa cultura. O reconhecimento da realidade como pólo inalcançável, bem como a afirmação simultânea da arte como pólo independente dessa mesma realidade, correspondem à falência da representação na estética ocidental que caracteriza o pós-modernismo. A caracterização do texto de Borges como simulacro mostra o reconhecimento por Deleuze, já em 1968, de uma característica própria da obra deste escritor que faz dele, antes do mais neste traço que consideramos essencial, um precursor do pós-modernismo.

A alguns anos de distância, em 1980, Deleuze, escrevendo então de parceria com Guattari, continua a explorar a característica não-mimética da literatura e propõe a imagem do **rizoma** para caracterizar quer o texto literário, quer o texto musical moderno:

“Le système-radicelle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre, dont notre modernité se réclame volontiers.”¹⁸ O livro-radícula distingue-se do livro-raiz: “Un premier type de livre, c’est le livre-racine. L’arbre est déjà l’image du monde, ou bien la racine est l’image de l’arbre-monde. C’est le livre classique, comme belle interiorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). Le livre imite le monde, comme l’art, la nature”.¹⁹ Diferentemente o livro-radícula: “le livre n’est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution parallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde”.²⁰ O conceito de mimésis, que serve ainda para o livro-raiz, não é suficiente para o livro-radícula, ou livro-rizoma: “Le mimétisme est un très mauvais concept, dépendant d’une logique binaire, pour des phénomènes d’une tout autre

¹⁵ Cf. *id. ibid.*, p. 1: “la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l’identique.”

¹⁶ Cf. *id. ibid.*, p. 1: “Le monde moderne est celui des simulacres”.

¹⁷ Cf. Fredric Jameson, “Post-modernism, or the cultural logic of late capitalism”, in: *NLR*, 146, July/August 1984, p. 89: “‘simulacrum’ – the identical copy for which no original has ever existed.”

¹⁸ Cf. Gilles Deleuze / Felix Guattari, “Rhizome”, in: *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 12.

¹⁹ Cf. *id. ibid.*, p. 11.

²⁰ Cf. *id. ibid.*, p. 18.

nature.”²¹ Nesta definição de escrita, a literatura e a música ficam próximas: “Écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu’au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite.”²² Os princípios que regem o desenvolvimento do rizoma e o distinguem da árvore do conhecimento (que não deverá ser confundida com a árvore bíblica do conhecimento), são os princípios de heterogeneidade e de conexão: “n’importe quel point d’un rhizome peut être connecté avec n’importe quel autre, et doit l’être. C’est très différent de l’arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre.”²³ Também a música é comparável ao rizoma: “La musique n’a pas cessé de faire passer ses lignes de fuite, comme autant de ‘multiplicités à transformation’, même en renversant ses propres codes qui la structurent ou l’arbrifient; c’est pourquoi la forme musicale, jusque dans ses ruptures et proliférations, est comparable à la mauvaise herbe, un rhizome.”²⁴

Encontramos a mesma imagética do reino vegetal em Pierre Boulez para descrever a música:²⁵ “Vous la plantez dans un mauvais terrain, et tout d’un coup, elle se met à proliférer comme de la mauvaise herbe.” Esta descrição da música como proliferação corresponde à concepção de melodia que encontramos em Bernstein: o que distingue a melodia de uma simples canção (“tune”), que é acabada, fechada em si mesma, repetitiva, é a existência de um tema (“theme”) a desenvolver.²⁶ A música é aqui (na transformação da desordem, do caos em ordem, em cosmos) bem sucedida onde a literatura falha, também porque está livre da obrigação e responsabilidade da representação. Na Literatura, imitação é geralmente sinónimo de mimésis, cópia, representação, e tem a ver com o conceito filosófico de identidade.²⁷ Na Música, que não é mimética, a imitação significa desenvolvimento, variação, e é elemento constitutivo do cânone, contraponto, fuga. Não representando o mundo real, ela é sinónimo de vida como movimento, mudança, evolução, crescimento.²⁸ A imitação literária a que costumamos chamar mimésis facilmente se torna limitadora e até mesmo entorpecedora, ao passo que a imitação musical,

²¹ Cf. *id. ibid.*

²² Cf. *id.*, *ibid.*, p. 19.

²³ Cf. *id. ibid.*, p. 13.

²⁴ Cf. *id. ibid.*, p. 19.

²⁵ Cf. *id. ibid.*

²⁶ Cf. Leonard Bernstein, Young People’s Concerts, “What is a Melody?”, 21 de Dezembro de 1962.

²⁷ Cf. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, p. 1: “O primado da identidade (...) define o mundo da representação.” Mas também: “o pensamento moderno nasce do falhanço da representação, como da perda das identidades (...) o mundo moderno é o mundo dos simulacros.”

²⁸ Cf. Leonard Bernstein, “Young People’s Concerts”, a 13 de Dezembro de 1958, “What Makes Music Symphonic?”

sinónimo de desenvolvimento, é libertadora, ou melhor ainda, é a própria liberdade enquanto vida, movimento.²⁹

E podemos agora fazer a ponte com o texto de Borges que nos propomos analisar. Borges é frequentemente entendido como um autor demasiado intelectual, cerebral, seco, os seus escritos como confusos, complexos, intrigantes. Será meu propósito mostrar, neste ensaio, a qualidade musical do texto borgesiano, com as implicações que atrás foram expostas, exactamente através dessa grande *complexidade sinfónica* que o caracteriza. A minha proposta de leitura vai no sentido de entender a intertextualidade que é seu traço primeiro, sempre-viva e autêntica “chambre d’échos”,³⁰ como presença de várias vozes, ou melhor ainda: vários temas e variações na sua escrita. Tentarei escutar essas várias vozes e, ousarei mesmo dizê-lo agora, melodias nela presentes, fazendo jus ao Borges lírico, que na “Arte Poética” exprime o desejo de dar à sua escrita uma qualidade musical.³¹

Ler a “Parábola del Palacio”, breve texto publicado em 1960 no livro central de Borges *El Hacedor*, traz necessariamente à memória dois outros textos mais antigos, de autores bem conhecidos de Borges, o primeiro de Franz Kafka, a parábola “Eine kaiserliche Botschaft”, publicada em 1919 na narrativa *Beim Bau der chinesischen Mauer*, o segundo de Marguerite Yourcenar, a novela inaugural das suas *Nouvelles Orientales*, “Comment Wang-Fô fut sauvé”, de 1938.

A intertextualidade com Kafka não é uma surpresa, já que Borges traduzira em 1938 nove contos de Kafka para espanhol, incluindo *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Este conto de Kafka era o seu preferido, e contém o germen do que viria a ser o essencial da obra de Borges, sendo “A Lotaria de Babilónia”, “As Ruínas Circulares” e “A Biblioteca de Babel” aqueles textos em que a influência de Kafka é mais nítida.³² Quanto ao segundo texto, é igualmente conhecido o interesse de Marguerite Yourcenar por Borges, a quem dedica em 1989 um belíssimo estudo intitulado “Borges ou le Voyant”, na colectânea de

²⁹ Em 1997 Deleuze delimita Literatura e escrita do conceito de mimésis nos seguintes termos: “To write is certainly not to impose a form (of expression) on the matter of lived experience. Literature rather moves in the direction of the ill-formed or the incomplete (...) Writing is a question of becoming, always incomplete (...) To become is not to attain a form (identification, imitation, Mimesis) but to find the zone of proximity, indiscernibility, or undifferentiation (...)”. “Literature and Life”, *Critical Inquiry* 23, Winter 1997, p. 225.

³⁰ Cf. Rimbaud e Roland Barthes.

³¹ Cf. a este respeito Vicente Cervera Salinas, “Variaciones del mar”, in: *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Univ. de Murcia, 1992.

³² Cf. Margaret Boegeman, “From Amhoretz to Exegete: The Swerve from Kafka by Borges”, in: Jaime Alazraki, *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston: G. K. Hall, 1987, p. 173-5.

ensaios *En pèlerin et étranger*. Os dois escritores conheciam-se pessoalmente e terão conversado em várias ocasiões. Une-os sobretudo uma concepção de literatura baseada no sonho, evidente no ensaio de Yourcenar, no qual louva a arte do texto de Borges, no qual “tout s’échange et devient autrement la même chose”.³³ A parábola de Kafka parte, para além de muitos outros escritos sobre o Oriente, de que era conhecedor, de um poema de Hugo von Hofmannsthal, “Der Kaiser von China spricht”, de 1897. O conto de Marguerite Yourcenar baseia-se, segundo a própria autora, num apólogo taoísta lido em 1936 na *Revue de Paris*.³⁴ Assim, a corrente originada na sequência destes textos, além de possuir implicações intertextuais que tentarei deslindar, é à partida uma ilustração da construção de literatura em Borges como escrita realizada ao longo dos tempos através de vários escritores, tal como a descreve no conto “El inmortal”, de 1949.

Tendo como personagens principais figuras míticas de imperadores orientais e figuras de artistas – um “tu” que sonha a mensagem do imperador em Kafka, o pintor Wang-Fô em Yourcenar, e o poeta em Borges, o tema dos três contos é o poder do imperador, que é absoluto, excepto pelo contrapoder do artista, que lhe equivale ou o ultrapassa. São textos sobre a comunicação estética, o poder da arte e a criação poética. A “Parábola del Palacio” é composta por duas partes, a primeira a descrição que o Imperador Amarelo (o mais antigo e mítico Imperador da China, a quem é atribuído o Taoísmo) faz ao poeta dos labirínticos domínios do seu palácio imperial. A segunda relata como o poeta, chegados à torre do palácio, recita uma breve composição que faz desaparecer o palácio. A parábola termina sem lição moral, num tom desiludido e desencantado em relação ao poder de representação da arte.

Não é a primeira vez que Borges escreve sobre este tema. Em 1952, no volume *Otras Inquisiciones*, trata o tema do imperador e do poeta no texto “El sueño de Coleridge”. Aqui Borges relata a experiência onírica que, segundo o próprio Coleridge, o terá inspirado a escrever o poema “Kubla Khan”.³⁵ Borges traça o paralelo com o sonho do imperador mongol que dá o nome ao poema e que, cinco séculos antes, sonhara um palácio e o edificara segundo essa visão: “Un imperador mongol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica

³³ Cf. Marguerite Yourcenar, “Borges ou le voyant”, in: *En pèlerin et étranger*, Paris, 1989.

³⁴ Cf. *Revue de Paris*, 43.4 (15 février 1936), p. 848-859.

³⁵ Para seguir o processo criativo de Coleridge no poema “Kubla Khan”, vd. John Livingston Lowes, *The road to Xanadu: a study in the ways of the imagination*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986.

se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio.”³⁶ A explicação final para este paralelismo, a cinco séculos de distância é, segundo Borges, a seguinte: “Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (...), esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales.”³⁷

Ora a questão que se coloca é a seguinte: como é que o poeta e o imperador, que em “El sueño de Coleridge” são manifestações da universalidade do espírito e do sentido ecuménico da arte, se tornam em opostos inconciliáveis na “Parábola del Palacio”? Esta é a questão que coloca este labirinto de textos. Em vez de sugerir uma saída do labirinto textual, vou propôr mais alguns fios para adensar o problema, à medida que tentamos resolver a charada. Embora Borges não refira Marguerite Yourcenar, conhecia sem dúvida o belo conto “Comment Wang-Fô fut sauvé”. Nesse conto, os dois mundos do imperador e do pintor Wang-Fô são opostos e inconciliáveis. A arte é ao mesmo tempo a condenação e a salvação do artista. Wang-Fô é condenado à morte pelo imperador porque os seus quadros são demasiado belos, demasiado perfeitos, e dão uma ideia errada do mundo e dos homens. Simultaneamente, nesse poder de transfiguração da realidade circundante, a arte salva Wang-Fô, que se evade do mundo da corte do imperador sem que ninguém possa detê-lo. Esta concepção de arte é ainda romântica e metafísica – o mundo do imperador opõe-se irremediavelmente ao mundo da arte, que lhe é muito superior, e ao qual não tem qualquer capacidade de acesso, nem de apreensão do seu conteúdo, nem no final, para interferir na fuga de Wang-Fô e do seu discípulo Ling. É certamente à luz desta antinomia romântica arte/vida que podemos compreender a mudança no texto de Borges desde a intrínseca similitude entre imperador e poeta de “El sueño de Coleridge”, e a oposição irreduzível entre os dois que encontramos em “Parábola del Palacio”.

De natureza mais similar é a relação entre o texto de Borges e a parábola de Kafka “Eine kaiserliche Botschaft”. Esta parábola tem sido interpretada de muitas maneiras diferentes, e dela se poderia afirmar o mesmo que Deleuze/Guattari afirmam da obra de Kafka em geral, respondendo à pergunta: “How can we enter into Kafka’s work? This work is a rhizome, a burrow.”³⁸ A razão pela qual é possível interpretar a obra de Kafka de tantas maneiras

³⁶ Cf. *op. cit.*, p. 644.

³⁷ Cf. *id. ibid.*, p. 645.

³⁸ Cf. Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Kafka – Toward a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 3.

diferentes, é a principal característica desta obra, que os dois autores resumem deste modo: “Only the principle of multiple entrances prevents the introduction of the enemy, the Signifier and those attempts to interpret a work that is actually open to experimentation.”³⁹ A definição de facto estético como “inminencia de una revelación, que no se produce”⁴⁰, é o principal elemento que Borges herdou de Kafka, tal como o encontramos em “Eine kaiserliche Botschaft”. O imperador moribundo (a velha ordem, a autoridade, a concepção essencialista de texto) envia pelo seu poderoso mensageiro uma mensagem que nunca chega ao súbdito, ao “tu” distante do sol imperial. A mensagem chega apenas através do sonho, da imaginação, acentuando assim a liberdade da leitura e a ambiguidade do texto e da mensagem. Kafka e Borges, pertencendo embora à modernidade, antecipam teses fundamentais das Teorias do texto do séc. XX e da pós-modernidade.

Resta a nostalgia da “palavra do universo”, a que o ser humano não tem acesso. Só Deus poderia entender essa palavra e a sua infinita polifonia. Só a memória de Deus poderia ser infinita e eterna. A memória humana, conservada nas instituições da literatura e da biblioteca, não é eterna nem infinita. Repetidamente Borges exprime a nostalgia pela metafísica perdida, e o desejo de totalidade, de ordem no universo. Em “Parábola del Palacio”, isso traduz-se na ficção da recriação do mundo pelo poeta numa composição poderosa, constituída por uma só palavra, a palavra do universo: “Al pie de la penúltima torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre (...) El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra.”⁴¹

Este texto improbable gozaria das virtudes da representação conseguida e perfeita: “Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepusculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en el desde el interminable pasado.”⁴² Aqui temos mais um exemplo de enumeração em Borges para reproduzir a realidade, neste caso o palácio do imperador. Na verdade, o palácio é uma metáfora para os ditames da realidade exterior e da representação estética. O exemplo mais conhecido na obra de

³⁹ Cf. id. *ibid.*

⁴⁰ Cf. *Otras Inquisiciones*, (1950), in: *op. cit.*, p. 635.

⁴¹ Cf. p. 801.

⁴² Id. *ibid.*

Borges de tentativa de dar a realidade em toda a sua multiplicidade e complexidade é o Aleph. Mas Borges conhece bem as limitações dos possíveis prismas artísticos, dos vários Alephs, sejam eles simulacros ou verdadeiros. Se o universo for infinito, a ideia de totalidade na arte (a representação conseguida na “palavra do universo”), ou na enumeração, não faz o menor sentido, pois será sempre incompleta, parcial; em segundo lugar, da ausência de tempo, de História, de perspectiva linear, causal, resulta a incapacidade de ordenar, de perspectivar. A enumeração apenas reproduz a desordem da realidade, e a representação em arte (mimésis) é impossível. Mas como se continua a pensar arte em termos de representação, todo o espelho se torna para o artista um verdadeiro pesadelo.⁴³

Ao mesmo tempo, subsiste uma imensa nostalgia da coincidência e harmonia dos dois universos, da arte e da realidade, e da possibilidade de a arte dizer, nomear a realidade. Esse é o “facto estético” que Borges herda de Kafka, para quem tudo é ainda representação. A realidade é sonho para Kafka, o sonho traz a realidade, a realidade é ainda representável. Embora a realidade – a mensagem imperial – seja inalcançável para Kafka, aquilo que nos é dado sempre é o plano do sonho, da arte, da representação. Borges tem em comum com Kafka a visão lúcida e céptica perante uma realidade social que só pode alcançar-se pela ironia. Nessa visão crítica da sociedade, são semelhantes. Mas para Kafka a arte tem ainda o poder de representação, ainda é habitável. Para Borges, é inalcançável, é infundável, o segredo que o mensageiro transporta não chega nunca, fica sempre aquém da existência humana. Para Borges, a arte não é representação do real. A realidade é dura demais e a arte situa-se noutro plano, não cria nem muda a realidade, como em Yourcenar. Em vez disso, chama a atenção para os limites do humano, para a tragédia da condição humana – a realidade sociológica e ontológica, impiedosa e imperante, impõe-se, tal como vemos no final de “Parábola del Palacio”. Nesta sua visão céptica do poder redentor do verbo poético e do seu poder de representação, Borges aproxima-se do pensamento estético vienense do séc. XIX, que escolhe o silêncio como condenação da palavra poética, por não ser capaz de exprimir a realidade.

Ao mesmo tempo que aspira à revelação metafísica, à totalidade, Borges mostra verdadeiro terror do infinito, como mostra a personagem Funes el Memorioso, o homem que não consegue esquecer.⁴⁴ Aqui fala da recordação como “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar esse verbo sagrado, sólo

⁴³ Cf. o poema “Los espejos”, em *El Hacedor*, p. 814-5.

⁴⁴ Em *Artificios*, 1944, talvez uma variação da personagem de Hitchcock Mr. Memory, no filme *The 39 Steps*.

un hombre en la tierra tuvo derecho y esse hombre há muerto)".⁴⁵ Tal como no poema "Everness", só Deus conserva tudo na sua "profética memoria".⁴⁶ Em "La Biblioteca de Babel" de *Ficciones* (1944), distancia-se claramente dessa verdade contida na mensagem metafísica: "la Biblioteca incluye todas las estructuras verbales, todas las variaciones que permiten los veinticinco símbolos ortográficos, pero no un solo disparate absoluto."⁴⁷ A única ordem possível é a desordem "que, repetido, sería un orden, el Orden". Este é o único lenitivo para a saudade da metafísica perdida: "Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza."⁴⁸ Daí o elogio da forma curta e concisa, mas ao mesmo tempo a continuação da tentativa de enumeração paratáctica em várias descrições da realidade exterior na sua obra. Mesmo sem a capacidade para descrever a complexidade do real dada na hipotaxe, a parataxe corresponde mais ao rizoma na obra de Borges, à rede de relações que estabelece entre textos, sem contudo estabelecer uma hierarquia. O que aparece na obra de Borges é, assim, o próprio mundo dos livros e dos textos, a Biblioteca, que se substitui à realidade exterior, aliás com toda a nostalgia do mundo real como no poema "El outro tigre". Borges parte de universos literários e recria-os. Aceitando a não-totalidade, a não-solução dos enigmas, a não-revelação, ele acaba por continuar a colocar questões metafísicas, mesmo sem acreditar na metafísica. A aspiração romântica do poeta em "Parábola del Palacio" é recriar o universo pelo poder ideal da palavra. Esse ideal revela-se utópico. A realidade impõe-se na crueza dos seus limites: a morte e o esquecimento. A palavra do universo permanece como demanda sem fim, a arte é a arte do inacabado, do impossível.

Para concluir, gostaria de situar estes dois textos de Borges e de Kafka no quadro de uma mudança de paradigma na transição da modernidade para a pós-modernidade, mudança essa mais acentuada em Borges, mas manifestando-se já claramente em Kafka. Resumindo e esquematizando, às noções estáticas de **livro** e **biblioteca** correspondem as noções dinâmicas de **texto** e **escrita**. À **intersubjectividade** das teorias essencialistas de Literatura correspondem a **intertextualidade** das modernas teorias textuais do séc. XX. A perspectiva **monológica** da estética da representação é substituída pelo **dialogismo** da estética pós-moderna e pela desconstrução. A noção de **tempo** é substituída pela noção de **espaço**, a **árvore de conhecimento** hierárquica é

⁴⁵ Cf. *id. ibid.*, p. 485.

⁴⁶ Cf. *El otro, el mismo*, 1964, p. 927.

⁴⁷ Cf. p. 470.

⁴⁸ Cf. p. 471.

substituída pelo conceito multirelacional de **rizoma**. O **labirinto** da modernidade dá lugar à **rede**, um labirinto sem saída única, i. e., sem metafísica. Finalmente, os conceitos aristotélicos de identidade, substância, causalidade e definição dão lugar aos conceitos de analogia, relação, oposição não-exclusiva, e portanto de dialogismo e ambivalência.⁴⁹

Na verdade, e muito embora os imperadores e poetas dos três textos analisados se oponham entre si e não criem uma relação de diálogo, a prática dos três autores, nomeadamente a de Borges, situa-se na transição da modernidade para a pós-modernidade, pela sua relação dialógica, intertextual e dinâmica com outros textos, sem os quais o leitor não pode estabelecer toda a riqueza potencialmente contida nesta “Parábola del Palacio”.

BIBLIOGRAFÍA:

- BALDERSTON, Daniel, *Borges, realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- BELITT, Ben, “The enigmatic predicament: some parables of Kafka and Borges”. *Tri-Quarterly* 25, 1972, p. 268-291.
- BERNSTEIN, Leonard, *Young People’s Concerts*. (Videorecording): with the New York Philharmonic/CBS. West Long Branch, N.J.: Kultur Video, 2004.
- BLÜHER, K. H., “Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges”, in: Blüher, K. A. / de Toro, A. *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992.
- BOEGEMAN, Margaret, “From Amhoretz to Exegete: The Swerve from Kafka by Borges”, in: Alazraki, Jaime. *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston: G. K. Hall, 1987.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Emecê, 1974.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles/Guattari, Felix, “Rhizome”, in: *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- DELEUZE, Gilles/Guattari, Felix, *Kafka – toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- JAMESON, Fredric, “Post-modernism, or the cultural logic of late capitalism”. *NLR*, 146, July/August 1984.
- KAFKA, Franz, *Beim Bau der chinesischen Mauer: Prosa und Betrachtungen aus dem Nachlass*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer, 1985.
- KENNEDY, Michael, *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: D. Quixote, 1994.
- KRISTEVA, Julia, “Word, Dialogue and Novel”, in: Toril Moi, *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- LOWES, John Livingston, *The road to Xanadu: a study in the ways of the imagination*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1986.

⁴⁹ Cf. Julia Kristeva, op. cit., passim.

-
- NÜNNING, Ansgar, *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998.
- POLITZER, Heinz, "Zwei kaiserliche Botschaften. Zu den Texten von Hofmannsthal und Kafka". *Modern Austrian Literature*, Volume 11, Number 3-4, 1978. p. 104-122.
- SCHLAFFER, Heinz, *Borges*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- TEYSSOT, Georges, "Specular relation". *Assemblage*, Nº 20, 1993. p. 78-9.
- TORO, Alfonso de, "Überlegungen zur Textsorte 'Fantastik' oder Borges und die Negation des Fantastischen: rhizomatische Simulation, 'dirigierter Zufall' und semiotisches Skandalon". Schenkel/Schwarz/Stockinger/de Toro (ed.), *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1998.
- YOURCENAR, Marguerite, "Borges ou le Voyant", in: *En pèlerin et étranger*. Paris: Gallimard, 1989.
- *Nouvelles Orientales*. Paris: Gallimard, 1963.

ANA MARIA DELGADO

Instituto Camões/Georgetown University (Estados Unidos)

RUBÉN DARÍO Y PEDRO SALINAS: EL TEMA Y LOS TEMAS DEL POETA

En 1948, Pedro Salinas publica, en Buenos Aires, en la editorial argentina Losada, su libro *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*.¹ Como han señalado Enric Bou y Andrés Soria, en la introducción al volumen II de las *Obras completas* de Pedro Salinas², que han publicado en 2007, “desde su aparición se convirtió en uno de los principales vehículos de introducción en el mundo del poeta nicaragüense para los lectores españoles y americanos. Es una pieza sobresaliente de un modo de crítica poco habitual en las tradiciones metodológicas españolas. Poco habitual porque su autor amplía el paradigma filológico-estilístico predominante entre sus coetáneos —incluidos los demás críticos poetas— con otros universos histórico-culturales, como la crítica temática de inspiración psicoanalítica, y porque se trata de un auténtico ensayo, donde sólo la escritura da voz al autor para preguntar por cuestiones vitales, una escritura cuya regla de oro es la “auctoritas personal”³ y el “constante autobiografiarse”, y cuyo “designio” incluye no sólo la descripción abstracta de conclusiones, sino también “el proceso de su pensar”.⁴

Tal como relatan Bou y Soria, el director de la *Revista Iberoamericana*, Manuel Pedro González, pidió a Salinas, años antes, en 1940, un artículo para esa revista, “que señalara mi ingreso en el nuevo culto, *coram populo*”. El artículo, finalmente publicado, se titularía muy expresivamente “El cisne y el búho: apuntes para la historia de la poesía modernista”,⁵ y es un trabajo muy interesante porque supone una incursión consciente del poeta español en el mundo del modernismo, a través de dos motivos literarios, el cisne y el búho, y de hecho en el trabajo “analiza la trayectoria y vuelo de estas aves emblemáticas,

¹ *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Buenos Aires, Losada, 1948.

² Pedro Salinas, *Obras completas*, edición de Enric Bou, Andrés Soria y Montserrat Escartín, Madrid, Cátedra, 2007, vol. II, pág. 40. Ya Andrés Soria había desarrollado estas ideas en un trabajo anterior, el único que conocemos sobre el libro de Salinas objeto de este estudio: Andrés Soria Olmedo, “El Rubén Darío de Salinas, y sus cartas”, *Ínsula*, 540, diciembre de 1991, págs. 18-19.

³ Ya había tratado Andrés Soria Olmedo de estos conceptos en su trabajo “Pedro Salinas: el exilio, las cartas, el ensayo”, *1616 Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII, 1990, págs. 219-224.

⁴ Los autores toman estas nociones del trabajo de Juan Marichal, “Notas sobre la literatura de ensayos”, *Orígenes*, La Habana, VII, 1951, pág. 28.

⁵ “El cisne y el búho: apuntes para la historia de la poesía moderna”. *Revista Iberoamericana*, II, 3, 1940. Lo incluyó Juan Marichal en *Ensayos de literatura hispánica, Del Cantar del Mío Cid a García Lorca*, edición y prólogo de Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1958. Ahora puede leerse en Pedro Salinas, *Obras completas*, vol. II, págs. 86-102.

“símbolos de una crisis de la poesía modernista”. Complacido, comenta: “Me he divertido horrores cazando cisnes por la Francia del XIX, desde Vigny en adelante, y luego en Rubén Darío. Los búhos se han dado menos, pero también cayó alguno”⁶. Ése fue el origen de una dedicación que años más tarde y después de muchas conferencias, culminó en el volumen *La poesía de Rubén Darío*, en el que consagra y determina de una forma definitiva “su fijación en el erotismo, literal y literario”. Recuerdan Bou y Soria unas palabras del propio Salinas, tomadas de la del ensayo que nos ocupa que muestran, justamente, las claves del libro: “Precisamente el valor de Rubén es alzarse del erotismo natural a una especie de conciencia de lo erótico, que cada vez se complica con adherencias extrañas y superiores al erotismo elemental, y le guía por ese camino al descubrimiento de su tema y a sus más hermosas expresiones líricas. Su poetización de lo erótico es de tamaña profundidad que, sacándolo del tono lúdico superficial, discreto de corte, o de grupo, lo convierte en palestra del juego más trágico, del gran problema del hombre”⁷.

Y tal como concluyen Bou y Soria, “agotado el recorrido del deseo en extensión, como presente absoluto, el ensayo de Salinas aborda el curso del deseo como operación interior. El primer mundo de lo erótico como hedonismo replica un segundo, más trascendente, el del erotismo en el “reino interior”; lo que Salinas llama, recurriendo a Unamuno, “lo erótico agónico” o “lo erótico trágico”. La conciencia del tiempo provoca un desgarramiento decisivo; aparece “El otro inevitable del arte moderno, el personaje trágico de la dualidad”. Es el destino de Juan Gabriel Borkmann, de Swann, o de Stephen Dedalus, quienes cita Salinas.”⁸

Es sugestivo, por todo ello, volver sobre el libro que Pedro Salinas escribió en torno a la poesía de Darío. Para esta nueva aproximación, vamos a centrarnos en la opinión que merece para el gran poeta de *La voz a ti debida* el que consideramos la obra maestra de Darío, *Cantos de vida y esperanza*. Y todo porque se viene atribuyendo a la obra publicada en 1905 por el poeta nicaragüense la condición de libro culminante en su trayectoria poética así como en el mismo movimiento simbolista. Rubén halla en este libro la medida exacta de su revolución poética, que supone la consolidación de los aires de innovación que comenzó en su libro *Azul...* Y también porque, al mismo tiempo, se advierte una profundización en temas y motivos literarios con una notable tendencia hacia la intros-

⁶ Pedro Salinas-Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, edición de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 70.

⁷ *La poesía de Rubén Darío, Obras completas*, II, pág. 684. Las citas del libro seguirá siempre esta edición.

⁸ Andrés Soria Olmedo, “El Rubén Darío de Salinas, y sus cartas”, págs. 18-19.

pección y reducción muy advertible de los aspectos más superficiales, preciosistas y convencionales del modernismo y de la propia poesía anterior de Darío. Hay en este libro más autenticidad, mayor intimismo y una presencia de asuntos más hondos y comprometidos llegando a expresiones llenas de dramatismo y estremecedoras.

La brillantez y el colorido de la poesía anterior, los grandes efectos orquestales, las representaciones fastuosas dan paso a una incipiente austeridad combinada con un cierto rigor en el tratamiento de algunos temas, que dejan traslucir un compromiso con temas más serios, tanto desde el punto de vista personal, como incluso social o político, aspecto que llamó la atención especialmente a Salinas, en una vertiente que ahora se inicia, aunque tímidamente.

El signo de *Cantos de vida y esperanza* ahora es muy diferente, y son muchas las composiciones que, desde el prólogo poético ("Yo soy aquel que ayer no más decía..."), nos introducen en una reflexión del pasado en el presente, con temor hacia el futuro, que será uno de los signos más valiosos e innovadores del libro de 1905. Como ha señalado Alberto Acereda, *Cantos de vida y esperanza* "recoge la mirada del poeta desde la mitad de la vida y se convierte así en una reflexión, en un balance que oscila entre el desasosiego dolorido y el descontento de sí mismo y del mundo y, por otro lado, una afirmación vital, apasionada porque el libro es contradictorio, polivalente..." Reflejo, por tanto del propio poeta, obra maestra desde el punto de vista literario, artístico y estético, "es la imagen de un hombre que puede perderlo todo menos la vida y la esperanza, porque sabe muy bien que su destino final es la muerte" ⁹.

La abulia, la melancolía y el escepticismo marcan la temperatura poética de *Cantos de vida y esperanza* y determinan muchas de sus reacciones y gestos de su mundo poético. En el poema que abre el libro, "Yo soy aquel que ayer no más decía...", el poeta vuelve su cabeza hacia el pasado y ve sus creaciones que, hoy, tan sólo, dejan una fragancia de melancolía. En "Los tres reyes magos" se afirma: "Y en el placer hay la melancolía".

En "Melancolía", Rubén identifica lo melancólico con su propia obra poética dedicada, precisamente, a expresar la ceguera espiritual y el andar por el mundo a tientas en busca de la ilusión inalcanzable ("soñar"). Salinas señala que en ese poema "se mira el poeta como ser desorientado y sin luz" cuando el poeta americano escribía "Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas. / Voy bajo tempestades y tormentas / ciego de ensueño y loco de armonía". Como escribe Salinas: "Ceguedad ésta equiparable a la del místico, que le saca con bien, por secreta facultad misteriosa, de los temporales que atraviesa, cegado

⁹ Alberto Acereda, *Rubén Darío, poeta trágico (Una nueva visión)*, Barcelona, Teide, 1992. p. 46.

por el soñar, enloquecido por la música interior.” Justamente, la locura y la ceguedad, por inversión de valor espiritual, viene a ser en la idea de Salinas, “razón y luz del poeta”. Y así lo dice Rubén en el poema: “Ése es mi mal. Soñar. La poesía / es la camisa férrea de mil puntas cruentas / que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas / dejan caer las gotas de mi melancolía. “ Y la conclusión de Salinas, tras la lectura de este impresionante poema: “La poesía es un numen apoderado del poeta, que nunca se liberará de él, y que le aguija el alma sin cesar, con mil puntas. Pero esas gotas de melancolía que se oyen caer ¿no son acaso las obras, los poemas, y con su sangre de sacrificio, gota a gota, no se ve marcando la vida gloriosa para el creador?”

Mientras, en un poema tan interesante como “Un soneto a Cervantes” —en el que la crítica no ha visto, sin embargo, nada más que su hispanismo—, se lleva a cabo una reflexión melancólica de la existencia, inspirada, sin duda, por la vida triste del manco de Lepanto. En las horas de pesadumbre, tristeza y soledad, es Cervantes el consuelo del poeta, porque le anima, le llena de luz, aunque también le transmite “la tristeza inmortal de ser divino”. Y Salinas destaca que “en el gran arte se halla compañía para la soledad, antídoto para los sinsabores y las actitudes. Tal virtud consoladora la concreta en Cervantes”, y recuerda estos versos de tan excelente poema: “Horas de pesadumbre y de tristeza / paso en mi soledad. Pero Cervantes / es un buen amigo. Endulza mis instantes / ásperos, y reposa mi cabeza”. Y continúa Salinas: “A sus sueños errabundos, ofrece el autor del *Quijote* “un yelmo de oros y diamantes”, símbolo de la perfección que lo creado por el arte añade a lo natural.”

En “Nocturno” (“Quiero expresar mi angustia”) ingresamos en otro aspecto interesante del mundo poético de *Cantos de vida y esperanza*, ya que nos muestra a un Rubén sumido en la desolación, ante la angustia de su mundo sujeto a leyes ignoradas e inapelables. En *Historia de mis libros* escribió el poeta que quiso expresar “en versos transparentes, sencillos y musicales, de música interior, los secretos de mi combatida existencia, los golpes de la fatalidad, las inevitables disposiciones del destino”. En realidad, estamos ante una de las más impulsivas expresiones en Darío del terror y del espanto ante lo desconocido y ante la muerte. Como en otras ocasiones, es el espacio genérico del “Nocturno”, el que acoge este momento de desesperación que contiene también el repaso del tiempo pasado, juventud ida, símbolo de la alegría de la primera época, ya sin sentido y a la deriva, en un poema de ritmo alejandrino muy duro y tajante. Todo se ha perdido, todo ha pasado, y ahora aparece, en tropel, la tortura interior, la conciencia espantable, el horror de ir a tientas, los espantos intermitentes, la pesadilla y el llanto mientras la muerte, “ella”, vendrá en su momento a despertar al poeta.

Y Salinas lo sitúa muy sabiamente en su contexto: “El poeta a tumbos. Ciego, quiere decirse que los sentidos, el ver por los ojos, no le guía. Loco, que la conciencia, el ver interior, tampoco le adiestra. Por eso anda a tientas, trágicamente perdido. A su paso caen las gotas de ese sudor de sufrir dentro —“las gotas de la melancolía”—, el que provoca la carga de las penas.” Para señalar que, justamente en este poema que comentamos, el “Nocturno” que comienza “Quiero expresar mi angustia”, “reaparece, aun subida en tensión trágica, la figura de ese peregrino, de ese romero sin Roma a la vista”, mientras que considera que, en parte, la composición es “la confesión de fracaso de su vida, puesta a dos tareas tan contrarias como “rebusca de la dicha, persecución del mal” y luego la resultante del fracaso, el acongojado extravío del mundo: “la conciencia espantable de nuestro humano cieno / y el horros de sentirse pasajero, el horror / de ir a tientas, en intermitentes espantos, / hacia lo inevitable desconocido, y la / pesadilla brutal de este dormir de llantos / ¡de la cual no hay más que ella que nos despertará!””.

Del horror y el espanto al “terremoto mental” va un paso. Y en el poema “¡Oh, terremoto mental!”, que Rubén manifestó que “pasa la amenaza de las potencias maléficas”, aunque los propósitos finales de ser vencedor del Vicio, la Locura y la Muerte, con las iniciales mayúsculas, no convencen mucho, porque el nivel de angustiada inseguridad se mantiene. Como se mantiene ante los “enigmas”, término con el que Rubén designa lo incomprensible.

Similar, como emblema de enigmas y de símbolos, es “Augurios”, en el que, de nuevo, una serie de animales, esta vez bellos y feos, sublimes e indignos, componen un dilatado conjunto de significaciones que constituyen un mundo que nos conduce, una vez más, a la muerte. Del águila al búho, de la paloma al halcón y al ruiseñor, para terminar en la destrucción final: murciélago, mosca, moscardón, abeja, muerte...: “Pasó un búho / sobre mi frente. / Yo pensé en Minerva / y en la noche solemne. / ¡Oh búho! / Dame tu silencio perenne, / y tus ojos profundos en la noche / y tu tranquilidad ante la muerte. / Dame tu nocturno imperio / y tu sabiduría celeste...” Y Salinas comenta: “Rubén Darío, que anduvo por toda su poesía de pájaro en pájaro, acude ahora al búho, como antes acudió al cisne. ¡Qué distintas cosas les pide, sin embargo! Al cisne que le procurase la posesión de un cuerpo divino, por una mala traza; al ave de Minerva que le proporcione la posesión de la sabiduría, de la conciencia. Y esta aparición trastorna todas las proporciones de relación y valor en el mundo lírico de Rubén. Porque lo primero que le tiende en sus pálidas manos la sabiduría es justamente el descubrimiento de la sujeción de lo erótico a la temporalidad, *es la conciencia del tiempo.*”

Y, para culminar el misterio, el poema “Caracol” nos trae un nuevo símbolo animal, la caracola marina, que aparece sublimada más por lo que sugiere que por su presencia real. Tiene forma de corazón y suena, pero a profundo oleaje y a misterioso viento. Rubén aseguró que ofrecía “junto al misterio natural mi propio misterio”, en la línea de lo que otros símbolos animalísticos significan en el mundo poético de *Cantos de vida y esperanza*, como ocurre en “Ibis”, que nos trae un ave mítica, vinculada a la antigüedad egipcia y presente en la *Metamorfosis* de Ovidio, citado por Rubén. También contiene un enigma y un misterio humano, ponzoñoso y suave. Lo indicó el poeta en sus reflexiones sobre su poesía: “En “Ibis” señalo el peligro de las relaciones ponzoñosas”.

La complejidad del mundo poético de *Cantos de vida y esperanza* es desde luego, muy superior a la de los libros anteriores, sobre todo porque se han intensificado de manera muy notable las reflexiones metafísicas que aparecen por todas partes y se concentran en símbolos y referencias que, con una gran cohesión, aluden a preocupaciones muy claras del poeta, que resume y sintetiza en los poemas finales, y no sólo en “Lo fatal”, como toda la crítica ha reconocido en Darío, que coloca en el último lugar del libro una especie de contrapunto o contrapeso respecto al primer poema “Yo soy aquel que ayer no más decía”. Pero, inmediatamente, antes, en el puesto anterior, situó el poeta su composición “Allá lejos”, un poema de *Cantos de vida y esperanza* pocas veces recordado por los estudiosos, pero que parece fundamental en la construcción del mundo poético dariano, ya que contiene y expresa el sentimiento de la nostalgia, unido a la melancolía del recuerdo y al escepticismo de que lo pasado sólo es memoria. Desde la distancia o lejanía en el espacio y en el tiempo, el poeta recuerda su patria y su niñez, con son evocadas en eglógica ruralidad con nostalgia intensa y nueva presencia animalística de hondo significado: buey, paloma, pájaros, toros, ambiente familiar que supone para el poeta no ya la primavera que pasó, sino la eterna e inalcanzable, la que Rubén escribe con la inicial mayúscula, objeto de su ansiedad y de su amor: la divina Primavera. “Recuerdos tropicales”, nos dice Rubén “de su tierra natal”, resumiendo poema y contenido. Salinas sí se ocupa de este poema en el contexto de la poesía social de Darío, y en concreto en relación con su sentimiento de “la nación”, ya que él era ciudadano de muchas patrias, tal como estudia en un capítulo del libro, “Las patrias de Rubén Darío”. El poema “Allá lejos” es, más que un poema de “nación”, un poema de “nacimiento”, ya que como otros poemas “nicaragüenses” de Darío, —“Momotombo” y “Tríptico”, lo que contiene “son recuerdos, resurrecciones, idealizadas por el poeta, de ocurrencias sobrevenidas a su alma, a su propia intimidad, sin participación común.” El buey de la niñez —“buey que vi en mi niñez echando vaho un día / bajo el nicaragüense sol de encendidos oros”—,

que figura en el poema, según Salinas, “significa en su dulce pesadez una etapa de la vida espiritual del poeta”.

Desde luego, el poema que mejor sintetiza el mundo poético de *Cantos de vida y esperanza* es “Lo fatal”, una de las obras maestras del poeta no sólo de este libro sino de toda su trayectoria poética. La presencia de los reinos de la naturaleza, caracterizados por su insensibilidad (el vegetal, a través del símbolo del árbol, y el mineral, a través de la piedra, a los que el poeta envidia por no tener capacidad de sentir) abre un poema en el que Darío se interroga sobre el pasado, el presente o el futuro, muy en la línea del pensamiento angustiado de principios de siglo. Pero lo que angustia a Rubén es la ignorancia del destino, expresada entre tantas certezas. “Ciertamente —escribió Darío— en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror de lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo”. La gran duda se produce entonces en el momento clave, cuando la religión no ha servido para aclarar lo que el poeta pregunta, aquello sobre lo que quiere saber y no sabe: “Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror... / Y el espanto seguro de estar mañana muerto, / y sufrir por la vida y por la sombra y por / lo que no conocemos y apenas sospechamos.”

Pero, en contraste, sí hay certezas, que constituyen las realidades que han pasado, su carnalidad y erotismo (“la carne que tienta con sus frescos racimos”) y lo que la experiencia nos dicta, y que sabemos por los que nos preceden, “la seguridad de estar muerto” (“y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos”), contraste o antítesis que resume, a la manera barroca, toda una vida. Porque parece claro que la desolación no la produce la duda permanente, sino más bien la seguridad que esta recreación contemporánea del *ubi sunt* produce: “En “Lo fatal”, contra mi arraigada religiosidad, y a pesar mío, se levanta como una sombra tenebrosa mi fantasía de desolación y de duda”, escribió Rubén en *Historia de mis libros*.

Poema construido con una estructura formal muy cohesionada, basada en el ritmo del alejandrino, sólo interrumpido, al final por un eneasílabo para contener la cláusula exclamativa que concluye el poema, rematada con la vuelta al ritmo alejandrino (en realidad el primer hemistiquio heptasílabo), como si quisiera volver a empezar. Amado Alonso ya destacó “el retorno al pasaje alejan-

drino en el último verso no hace más que resaltar el valor expresivo de esa ruptura momentánea del ritmo”¹⁰.

Salinas incluye en su libro un espléndido comentario sobre este poema, como es lógico, dado que es uno de los más representativos de todo Darío. Lo considera “la altísima queja de una de sus más hermosas poesías”, pero, más aún, lo valora como “la queja contra la gran culpable”, y le vale su comentario para efectuar una consideración, interesante desde el punto de vista teórico, sobre si un poema tiene autonomía o no o debe considerarse como parte de un conjunto. Una referencia oportuna a T. S. Eliot, “en uno de sus últimos ensayos —“What is a minor poet”— tocaba el tema de la inseparabilidad, dentro de la obra de un poeta, de todas sus poesías, y de la ayuda que presta a la total inteligencia de una de ellas el conocimiento de las demás”, le abre el camino para la consideración del poema como ente autónomo pero también en conjunto con toda la obra del poeta: “Aunque “Lo fatal” es poema de completa autonomía de sentido, creo que sólo cobra toda su altitud de significación cuando se le mira a la luz de las poesías más exaltadas de la fase erótica pura. Si se acepta la idea de Amado Alonso de que en estos cuatro versos hay una escala (piedra, que no siente; árbol, que es apenas sensible; animal, vivo pero sin plena conciencia; y hombre, poseedor único de la vida consciente), veremos que lo que envidia el poeta a los tres primeros términos de esa escala es lo que no tienen, es un no tener. Son dichosos piedra, árbol y animal porque carecen de sentidos, de sentimiento, de conciencia, todo ello posesión y tesoro del hombre. Tal pesimismo representa la dimisión del ser humano del alto rango donde se le ha venido poniendo siglos y siglos, precisamente por ser dueño de las facultades de sentir y pensar. La dignidad del hombre, concepto ganado tan esforzadamente por el *homo sapiens*, cede el paso, derrotada, a las fuerzas prerracionales, oscuras —fatalidad y terror— del mundo mágico del primitivismo, del *homo sylvanus*. La confianza que da a la razón se pierde, y el hombre retorna al espanto de lo aún no construido en la mente, de lo caótico. Todo esto vale por sí, y “Lo fatal” es organismo poético perfecto. Pero ¿cómo se intensifica, se dramatiza su significado, si se mira al poeta de este momento, junto a aquel que ponía su vida entera al servicio de la sensibilidad, cuando refinaba exquisitamente su arte de sentir, y les convertía en variado teclado del que se pudiera sacar los matices sutiles y las notas triunfales! Entonces el mundo exterior existe, como para su maestro Gautier, y el hombre se entrega a todos los primores y sabidurías de

¹⁰ Amado Alonso, “Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Ángel”, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3ª edición, 1965, p. 330.

que sean capaces sus ojos, sus manos, su boca, sus oídos, en el disfrute de las realidades.”

Salinas se está refiriendo ahora exclusivamente a cuatro versos del poema: “Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente.” Para señalar que en ellos “la vida se exalta triunfalmente tal y como la brindan generosamente los sentidos, que se pasean por sus extensiones como abejas buscadoras, posándose en las más bellas formas y sacándoles su dulzor. Ahora, en la estación del huracán el poeta maldice los sentidos, los que le hacían feliz. Abomina de la vida en la que se ardía complacido; la llama supremo dolor. Derrumbamiento patética, por obra de tres versos, de todo un mundo, el mundo de lo sensual, tan suyo, tan patrio, que no podrá salir de él mientras viva. El cuarto verso de la estrofa descubre a la autora de semejante cataclismo; no es otra que la vida consciente, la conciencia, la reveladora del tiempo que, con esa revelación, desencadena la catástrofe. La conciencia es la mayor pesadumbre; porque su peso, al gravitar sobre las levísimas estructuras de aquella ciudad pintoresca y abigarrada de los sentidos, con su población de faunos, marquesas, ninfas y cisnes, la hace venirse a tierra; que queda sembrada de tristísimos restos, recuerdos desengañados. “Lo fatal” no se siente hasta el fondo, mientras no se vea todo el estrago que hace en los demás poemas, en la concepción erótica del poeta, en el *otro*. Porque el ser dual renueva su salida en los últimos versos del poema, en dos versos donde queda desgarrada la unidad, la felicidad del hombre, puesto que tiran de él, cada uno por su opuesto impulso; versos literalmente desgarradores: “Y la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos ...”

La conclusión de Salinas es que todo esto tiene mucho que ver con el resto de la obra, y, desde luego, con el tema del poeta, el tema principal, que es lo erótico, aunque ahora sea desde una perspectiva final, agónica, en la que los elementos están llevados a un extremo sin retorno. Y así lo concluye el gran poeta y crítico: “Eso es lo fatal. Que no puede deshacerse el poeta de su erotismo. Sigue estando aquí. En esta calígene, en la fosquedad de los “Nocturnos”, lo erótico persiste, como tema. También la tierra, con sus plantas, sus cielos y sus animalias, es el tema de la noche, igual que lo ha sido antes del día. La oscuridad modela en ella sus bultos misteriosos, como la luz sus imágenes radiosas. Nada entre la lobretez nocturna asemeja a lo que vemos de día; el soto se aborrasca en negrura y se finge masa impenetrable y hostil. La estatua de mármol, en los jardines, es tenebroso espantajo que va a caer sobre nosotros, aterrorizados. Todo es otro. Y, sin embargo, todo sigue siendo 10 mismo. Así, en los poemas de la conciencia de Rubén la obsesión erótica es tan presente como en los

demás. Lo que ha sucedido es que antes lo erótico estaba confinado en sí mismo: era valor absoluto, alumbrado de su propia luz, tan poderosa que cegaba para lo restante. Y ahora el poeta empieza a percibir las innumerables relaciones de lo erótico con el resto del mundo; siente, sobre todo, la dependencia de lo erótico de algo que no es él, que está fuera de él. Empieza a vivir más, porque vive más quien mayor número percibe de estas maravillosas dependencias de las realidades.”

Uno de los avances más notables que se advierten en *Cantos de vida y esperanza* es la presencia del propio poeta en el libro, sugerida desde el mismo comienzo, desde su poema prólogo, que, titulado “Cantos de vida y esperanza”, da nombre a todo el volumen. Adquiere esta composición la conformación genérica del “retrato”, característico de la poesía modernista, en el que el poeta, como hemos adelantado, informa sobre sí mismo, sobre su vida pasada, sus anhelos, su programa de futuro, así como su obra, la ya pasada y la rememora. El poema “Yo soy aquél que ayer no más decía...” es una especie de confesión general, a la altura de 1904, ya que tal es la fecha de publicación en *Alma Española*. La melancolía, la tristeza y el abandono marcan el tono del poema que, sin embargo, se entusiasma con su autorretrato literario, como parte del género lírico, con detenida referencia a sus libros, a sus temas y motivos literarios, recorridos con una cierta complacencia (jardín de sueño, rosas, cisnes, tórtolas, lagos). Surgen los maestros, Hugo y Verlaine, cada uno desde su ángulo, y la ilusión, sobre todo la ilusión.

Naturalmente, en el retrato dariano, junto a la obra y los maestros, está el amor, el erotismo y la vida, la carne y el infierno, llega a decir el poeta, recordando su desordenada vida, que, en ese 1904, quiere ya sosegar y tranquilizar. Por ello, tras la estatua alegórica y las imágenes eróticas plurales, están los buenos propósitos y el ansia de tranquilidad que ahora el poeta persigue como virtud tan necesaria para su espíritu.

Un poema muy interesante y significativo para encontrar al Rubén mixto y cosmopolita, pero también hispánico y social, es “Los cisnes” (en el primer poema de la serie), que el poeta dedica a Juan Ramón Jiménez. El cisne simboliza una esperanza en la raza española, pero también la aristocracia de pensamiento (en la elegante forma) y la limpieza de criterio y la bondad (en su color blanco inmaculado). En efecto, los cisnes, cantados por poetas latinos y españoles, alejan de la mente “triste” del poeta “las ideas oscuras”, mientras Rubén hace una defensa, otra más, de la Hispanidad frente al bárbaro del Norte y al inglés, como lengua que avanza peligrosamente, como amenaza. Pero en la última parte del poema renace el espíritu de la bondad y de la candidez, cuando afirma que la aurora y la esperanza siguen vivas.

verso épico y greco-latino, presentes están los antecedentes greco-latinos de esta raza ("los jóvenes que la Alta Minerva decora"), porque unen "vigores dispersos", unión y reunión de mundos, de la "latina estirpe".

Salinas descubre en este poema cualidades en las que mucho tiene que ver también el aliento marcado por su forma tan espectacular: "Este soberbio poema de palingenesia está construido como un canto gradual a la esperanza. Se la ve primero salir de la caja pandórica. El aliento de los hexámetros la va impulsando a ganarse espacios y asentimientos, a dilatarse por todas partes, persuadiendo de su gran realidad. Aquella simple primera *afirmación* de la esperanza al final es una vasta *confirmación* que se ha ido apoderando de los espíritus vacilantes. Y el verso arriba citado actúa en el poema como el último fondo de gloria en las composiciones pictóricas; la esperanza es dueña y señora del horizonte, porvenir de la visión, y estimula a caminar hacia lo que promete entre sus luces. Hay en el poema un cierto desarrollo dialéctico que le sirve de eje. La finalidad es convencer, exhortar, por encima de todo animar: y por eso se emplean por debajo del comunicativo entusiasmo lírico esas artes suasorias de la elocuencia, que lleven a la convicción de la esperanza al mismo tiempo que alumbren su poética visión."

Pero ¿qué está ocurriendo? ¿Algo no funciona? Anderson Imbert ha hablado de la existencia en el planteamiento del poema de una máscara¹¹. El optimista toca diana porque hay que despertar las savias dormidas, porque la civilización no ha caído (¿aún?) como Nínive y Babilonia. Canto racial por excelencia que se revalida en un poema escrito seis años antes, en 1899, en elogio del rey de Suecia y Noruega, "Al rey Óscar".

Es éste un poema de un gran interés, ya que al contenido sociopolítico, muy oportuno porque recordemos que está escrito en marzo de 1899, recién estallada la crisis del Desastre colonial. Rubén desarrolla, sin metas ni barreras, uno de sus espectaculares despliegues de fusión de culturas, desde Hércules al Cid y desde Colón a Segismundo o Hamlet pasando por el héroe escandinavo Sigurd y llegando a Isabel la Católica, a Lepanto y Otumba y a Hernán Cortés. Afirmación racial pura y dura basada en el mestizaje y en la fusión y orgullosa de ser reconocida por el monarca escandinavo. Rehace Rubén promesas de futuro ya conocidas de permanencia de lo español y de lo hispánico por encima de todo. Como señala Salinas, estamos ante "un desfile caudaloso de nombres resonantes, cordilleras traspuestas por las huestes guerreras, el Ande y el Piri-neo; nombres de lugares de victoria, patronímicos de esta hispana: Isabel, Cris-

¹¹ Enrique Anderson Imbert, "Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar", *Poesías completas*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión, 1993 p. XXIX.

tóbal, Velázquez, Cortés. A medida que avanza el largo párrafo ininterrumpido descargando sus riquezas de glorias a los pies del lector, se siente crecer el entusiasmo lírico del poeta, se le ve más y más poseído el asunto que él pone en marcha y luego le arrebató." Se pone de relieve desde luego, junto al ya señalado entusiasmo una aclamación de unidad, de compenetración. Salinas lo explica con toda claridad, entusiasmado él mismo por los tonos con que Rubén ha impregnado sus versos: "La identificación cordial es completa. Toda esa historia se la adentra Darío. Y sólo por haberla hecho tan suya, por haber vivido en ella como en cosa propia, encuentra esa altura del lirismo y ese acento de verdad humana que rebosan del poema."

Pero, desde luego, el poema defensor de la Hispanidad más conocido es la "Oda a Roosevelt", en la que Darío lleva a cabo otro de sus grandiosos despliegues de símbolos para enfrentarse al gigante del Norte, al que pretende vencer con la fuerza de una América hispana naciente. Es un poema más que estrictamente hispánico, defensor de América Latina, de la que Rubén era ciudadano cosmopolita, sin distinción de países. Sus armas son la lengua común, y también la raza y la religión, pero Darío es consciente de que el enemigo es mayor y se bate en el único terreno en el que le puede ganar (aunque sabe que no lo va a conseguir): el de los valores ancestrales, heredados de la cultura greco-latina y de la tradición judeo-cristiana (la *Biblia*) y del espíritu de España, junto a los propios mitos indígenas, y, desde luego, en el de la religión, expresada lapidariamente en el último verso.

Salinas destaca, justamente, el valor de las dos palabras que son claves en este poema: "Las dos cúspides de expresión del poema están en esas dos palabras correspondientes a cada una de las dos partes: "No" y "Dios". Por genialidad poética resultan ser dos monosílabos, rotundos y de formidable capacidad de impresión en el ánimo del lector, allí donde van colocados. Y aún más, esos dos vocablos monosilábicos son asonantes. Concuerdan en lo fonético, en lo material del sonar y son, en su sentido, entrañablemente opuestos y enemigos. También antagonistas, también actores frente a frente, siempre. Uno la negación pura, en su forma esencial, esencia de lo demoníaco, voz del Diablo, el gran negador. Y otro, la afirmación eterna, el sí a las almas, nombre de Dios. Si nos imaginamos una sierra toda forrada por las neblinas, de las que emergen únicamente dos crestones, y tan bravos de perfil, tan expresivos, que ellos solos compendian, así como parecen estar, flotantes en el aire, la hermosura y grandeza de la montaña entera que hay debajo, acaso podríamos sentir en toda su plenitud significativa ese "No", ese "Dios"; cimbras sobre las palabras que tienen a sus pies, las representan a todas, y asumen, en sus dos sílabas respectivas, los papeles de los antagonistas y toda la magnitud del drama."

Pero el poema encierra también un trasfondo de admiración asombrada ante la grandeza del enemigo, y por ello se mencionan los objetos que más y mejor representan el poder del gran país, su riqueza, su fuerza, y la estatua de la Libertad que se levanta en Nueva York. Destacaba Anderson Imbert un aspecto también muy interesante: la denominación que atribuye a Roosevelt de “profesor de energía” no se refiere a la energía espiritual que podemos leer en el poema “Pegaso”¹², sino a la energía material del que tiene en su poder la ciencia o la tecnología. En definitiva, como lo calificó el propio Rubén: “Se preconizaba la solidaridad del alma hispanoamericana ante las posibles tentativas imperialistas de los hombres de Norte”.

La aproximación de Salinas al mundo poético de Rubén Darío es mucho más amplia y ambiciosa. Ese libro que se plantea como un “ensayo del tema a los temas del poeta” nos muestra en sus páginas el camino que va desde el tema principal, el particular erotismo dariano, a los temas, entre los que la concepción del arte y la poesía, y la preocupación social no son los menores. Pero, en la concepción de Salinas, como hemos podido ver a través de algunas de sus incursiones en el mundo de *Cantos de vida y esperanza*, la obra de Rubén responde a un mismo impulso, que afecta a todos los poemas y a todos los asuntos transmitidos en sus versos. Él mismo con su humanidad transporta a su palabra poética sus ansiedades. Salinas las conocía bien, porque él mismo, gran poeta del amor del siglo XX, las sintió en sus carnes. Con el amor, el tiempo y la muerte: Eros, Chronos y Thánatos: eso era Rubén. Y Pedro Salinas lo sabía muy bien y muy bien lo supo explicar.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

Universidad de Murcia

¹² Enrique Anderson Imbert, “Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar”, p. XXIX.

EL SOCIALISMO ESPAÑOL DESDE LAS BASES. LA AGRUPACIÓN DE CARTAGENA EN LOS AÑOS DE FORMACIÓN (1910-1923)

PLANTEAMIENTO

El nacimiento y desarrollo del socialismo español es bien conocido en sus líneas generales. Quedan por abordar experiencias y prácticas locales, cuya diversidad constituyen, precisamente, una de sus principales características¹. La etapa contemplada –los primeros pasos de la Agrupación de Cartagena– coincide con el afianzamiento de la propuesta reformista que impone la dirección nacional del partido, aunque durante un tiempo mantiene un interesado radicalismo verbal². Una compleja relación entre praxis integradora y fraseología subversiva que desorientó a las organizaciones de base.

El socialismo murciano –como en el resto de España³– logrará su mayor avance durante la II República. Hasta entonces son referencias obligadas las de Cartagena y su sierra minera –el mayor enclave proletario de la Región– y Yecla, con la que comparte la cuna del movimiento obrero⁴. La agrupación de Cartagena –levantada en 1910– fue la primera en constituirse, demorándose a 1916 la de Yecla, aunque desde 1898 registrase ya un prometedor embrión. Entre 1917 y 1919 se crearon las de Totana, Cieza, Jumilla y Abanilla. La de la capital no dejó de aparecer y desaparecer, desde el testimonial comité de 1911 hasta su creación definitiva en 1919⁵. En 1931 son nueve las localidades que envían delegados al congreso extraordinario de aquel año. A las citadas se sumarán las de Abarán, Águilas, Cehegín y Librilla.

Las cifras de afiliación, aunque fragmentarias, permiten deducir un ritmo de crecimiento espectacular, que supera al experimentado a nivel nacional. Los 50 militantes de 1915 se transformaron en 1.659 un año más tarde, pasando a 2.546 en

¹ Vid. A. ELORZA y M. RALLE, *La formación del PSOE*, Barcelona, Crítica, 1989, p. 187. En el mismo sentido A. BALCELLS et al.; *El socialismo en las nacionalidades y regiones*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1988.

² Cfr. T. CARNERO ARBAT, “Socialismo y democracia en España (1890-1914)”, *Revista de Estudios Políticos*, 93 (1996), p. 293.

³ J.F. TEZANOS, “Estructura y dinámica de la afiliación socialista en España”, *Revista de Estudios Políticos*, 231 (1981), pp. 119-120.

⁴ Vid. J.B. VILAR; P.M.^a EGEA BRUNO y D. VICTORIA MORENO, *El movimiento obrero en el distrito minero de Cartagena-La Unión (1840-1930)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987. A. LÓPEZ SERRANO, *Yecla: un ejemplo de socialismo agrario (1914-1918)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1989. A.P. MARTÍNEZ SOTO, *Jornaleros de Yecla: Orígenes de una militancia socialista (1900-1928)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

⁵ Vid. L.M. MORENO FERNÁNDEZ, *Las clases trabajadoras y la formación del sindicalismo aconfesional en Murcia (1890-1923)*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1990, p. 123.

1919 y 2.776 en 1931. De esos totales, sabemos que en 1919 los adscritos a Yecla ascendían a 1.400. Tomando este año como testigo, los murcianos representaban el 43% de los socialistas inscritos en la Región de Levante –con 5.933 correligionarios– y aventajaban a los de Aragón (908), Asturias (1.615), Baleares (182), Canarias (199), Castilla la Vieja (1.811), Cataluña (775), Galicia (1.504), y Vascongadas y Navarra (1.478). Sólo serán superados por los de Andalucía (26.310), Castilla la Nueva (5.283) y Extremadura (6.418), es decir, los bastiones tradicionales del socialismo español.

1. UN NACIMIENTO TUTELADO

El socialismo cartagenero –dentro del panorama nacional– es una realidad tardía. Contribuye un sistema político hostil, basado en el turno pacífico de dos partidos dinásticos –Liberal y Conservador– y la marginación de las restantes opciones, terciando en ello el falseamiento sistemático de las elecciones por medio de la labor de los caciques, especialmente del Partido Conservador, hegemónico en la provincia de Murcia bajo la dirección de Juan de la Cierva, y bien implantado en Cartagena a las órdenes de José Maestre⁶. Media la creación del denominado Bloque de las Izquierdas –dirigido por José García Vaso⁷–, trampantojo del entramado pactado, que conseguirá, y esa es la función asignada, canalizar las voluntades de un sector de los trabajadores. Pesa la carencia de una amplia base urbana, al tropezar con una clase obrera en gran parte desideologizada. De ahí, su emplazamiento en la cuenca minera.

En julio de 1910, invitado por un reducido grupo de simpatizantes, arriba a Cartagena Pablo Iglesias, recién estrenado como diputado a Cortes⁸. El día 16 intervendrá en un mitin organizado en el Teatro Circo. En la hoja de convocatoria se alude a la realidad sociológica apuntada: "... estando por desgracia las fuerzas

⁶ Vid. C. BOYD, *La política pretoriana en el reinado de Alfonso XIII*, Madrid, Alianza, 1990. Sobre la Región resulta imprescindible la consulta de E. RUIZ ABELLÁN, *Modernización política y elecciones generales en Murcia durante el reinado de Alfonso XIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990. Para Cartagena P.M.^a EGEA BRUNO, *La política y los políticos en la Cartagena de Alfonso XIII*, Cartagena, Biblioteca Cartagenera de Bolsillo, 1990.

⁷ Vid. P.M.^a EGEA BRUNO, "José García Vaso, diputado por Cartagena. Una estrategia política en la crisis de la Restauración", *Anales de Historia Contemporánea*, 17 (2001), pp. 613-638.

⁸ Cfr. M.^a T. MARTÍNEZ DE SAS, *El socialismo y la España oficial. Pablo Iglesias diputado a Cortes*, Madrid, Tucur ediciones, 1975. Sobre el personaje son múltiples las aportaciones, desde las hagiográficas a las críticas. Vid. J.J. MORATO, *Pablo Iglesias educador de muchedumbres*, Ariel, Barcelona, 1968. M. PÉREZ LEDESMA, "¿Pablo Iglesias, santo? La mitificación de un líder socialista", en *El obrero consciente*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 142-152. J. SERRALLONGA, *Pablo Iglesias: socialista, obrero y español*, Barcelona, Edhasa, 2007.

obreras de esta localidad bastante equivocadas y apartadas de su verdadero fin..."⁹. Poco después, el 28 de agosto, la agrupación local signa su acta de nacimiento. En el manifiesto repartido se da cuenta de la imperiosa necesidad de la coordinación autónoma de los asalariados y se lanza un ataque frontal a la creación pequeño-burguesa del Bloque de las Izquierdas, razonando su ascenso en la alienación de los trabajadores. Se proponen amparar a este colectivo en todos los conflictos, participar en las elecciones y propagar el ideario que sustentan, aunque haciendo gala de un extremado moderantismo. La proclama, firmada por Ricardo Gómez en nombre del comité, termina con un llamamiento al ingreso en las filas del partido, por entonces domiciliado en el primer piso del número 14 de la calle del Duque.

Apenas eran nada pero, ya en septiembre, surgirán las primeras desavenencias internas, lo que dificultará la articulación de una acción coherente¹⁰. Sólo el impulso dado por el líder nacional permitirá el establecimiento de agrupaciones en la inmediata sierra minera: Llano del Beal (10 de septiembre de 1910), La Unión (10 de marzo de 1911) y Portmán (6 de agosto de 1911)¹¹.

En 1911 volverá a registrarse la presencia de Pablo Iglesias, conocedor de las debilidades anotadas, con el designio de configurar aquí la Conjunción Republicano-Socialista: la política de alianzas por entonces alentada¹². Llegado el 12 de abril, permanecerá en la comarca hasta el 16¹³. Fue entonces cuando visitó las primeras obras de la Casa del Pueblo del Llano del Beal, levantada por etapas y oficialmente inaugurada en enero de 1916¹⁴. También en 1911 hizo su aparición el semanario *En Marcha*, portavoz del socialismo cartagenero¹⁵.

Solucionadas las cuestiones domésticas, acudieron a los comicios municipales en connivencia con los republicanos. El 25 de octubre de 1911 la Conjunción publicó su primer manifiesto, adoptando la divisa *Por la República y Por Cartagena*, y centrando su campaña en planteamientos regeneradores: saneamiento de la admi-

⁹ Archivo Municipal de Cartagena [AMC]. Leg. Sucesos políticos (s.a.).

¹⁰ *El Eco de Cartagena*, 5-IX-1910.

¹¹ Vid. J.B. VILAR; P.M.^a EGEA BRUNO y D. VICTORIA MORENO, op. cit., p. 223.

¹² Sobre la gestación de la alianza puede verse S. JULIÁ, *Los socialistas en la política española, 1879-1982*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 53-67. A. ROBLES EGEA, "La Conjunción Republicano-Socialista", en S. JULIÁ (coord.), *El socialismo en España. Desde la fundación del PSOE hasta 1975*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1986, pp. 109-130.

¹³ *El Eco de Cartagena*, 13-IV-1911.

¹⁴ *Boletín de la Unión General de Trabajadores de España*, 53 (mayo 1933), p. 193. Sobre la arquitectura y funciones de estos espacios vid. V.M. ARBELOA, *Las Casas del Pueblo*, Madrid, Mañana, 1977. J.L. GUERENÑA, "La educación obrera en las Casas del Pueblo", en M. REDERO (coord.), *Sindicalismo y movimientos sociales. Siglos XIX-XX*, Madrid, UGT, 1994, pp. 51-72. F. DE LUIS MARTÍN y L. ARIAS GONZÁLEZ, *Las Casas del Pueblo socialistas en España (1900-1936)*, Barcelona, Ariel, 1997.

¹⁵ *El Eco de Cartagena*, 26-X-1911.

nistración municipal y purificación de las prácticas políticas. Un régimen –en definitiva- de moralidad y de suprema democracia: "... que sepa y pueda reconocer al ciudadano la plenitud de sus derechos con la mutua obligación de sus deberes, y al proletariado las reivindicaciones a que tiene derecho en el orden social..."¹⁶.

Los socialistas sólo presentaron dos candidatos. Por el primer distrito [Ayuntamiento]: Antonio Ruiz Belmonte y por el tercero [Carmen]: José Escudero y Escudero. Su programa electoral rebosaba ética "... Siendo nuestro lema *Moralidad y Justicia*, todo lo que no esté saturado de la primera e impregnado de la segunda tendrá en el Ayuntamiento, como en todas partes, nuestra irreductible oposición...". Se ofrecían a abolir los tributos que perjudicasen a los trabajadores; a defender el salario mínimo y la jornada máxima de ocho horas para los empleados municipales; a establecer de forma gratuita toda suerte de servicios sociales: cantinas escolares, ropero infantil, asistencia médica y farmacéutica, asilos, albergues nocturnos, cocina económica, casas de maternidad, lavaderos públicos y locales societarios; a suprimir las subvenciones de carácter religioso; a retribuir a los concejales obreros; a exigir el cumplimiento de las ordenanzas que favoreciesen a los asalariados y al constante análisis de los alimentos¹⁷. Contaron 49 votos, lejos de los sufragios necesarios para obtener representación. Los republicanos –con 300- tampoco la consiguieron.

Fue la primera lección recibida. Facundo Perezagua -conocido por su posicionamiento extremo dentro del PSOE, por lo que acabó siendo expulsado en 1915-¹⁸ se encargó de realizar la oportuna interpretación. Entre el 10 y el 17 de abril de 1912 tuvo cinco intervenciones en la cuenca minera. En ellas criticó abiertamente la política de alianzas: "... los obreros no necesitan maniqués que los representen ni políticos que les prediquen y sí el tener más fe en asociarse y más instrucción para apreciar sus ventajas..."¹⁹. Sin arraigo suficiente entre las masas, la agrupación socialista entró en un mutismo casi absoluto. Únicamente en los distritos mineros -por el paralelo apoyo de la UGT- obtendría cierta resonancia.

2. LA BASE SOCIAL

Desde 1912 existe una Federación de Sociedades Obreras de La Unión y Cartagena, que en 1914 se transformará en Federación de Sociedades Obreras de la

¹⁶ AMC. Leg. Sucesos Políticos (s.a.).

¹⁷ AMC. Leg. Sucesos Políticos (s.a.). Proclama 4-XI-1911.

¹⁸ P. HEYWOOD, *El marxismo y el fracaso del socialismo organizado en España, 1879-1936*, Santander, Universidad de Cantabria, 1990, p. 58. Sobre el dirigente socialista resulta útil N. IBÁÑEZ ORTEGA y J. A. PÉREZ PÉREZ, *Facundo Perezagua: el primer líder obrero de Bizkaia (1860-1935)*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 2004.

¹⁹ Archivo Municipal de La Unión [AMLU]. Índice 613. Años 1910-1916.

Provincia de Murcia. Se domicilia en la Casa del Pueblo de Llano del Beal, ubicación que viene a explicitar el enorme peso específico de la diputación minera en el seno del movimiento obrero murciano²⁰. En aquella entidad se integraron más de 40 asociaciones de resistencia laboral, con cerca de 20.000 asociados. Sus nombres son trasunto de un sentido de clase: Nueva España, La Intransigente, La Seriedad, Hijos del Oficio, La Convicción, La Sin Rival, La Defensa, La Aspiración, Buena Fe, La Prosperidad, Nueva Patria, La Palabra, Dignidad Obrera, El Martillo, La Igualdad, La Aterradora, La Verdad, La Confianza, La Realidad, Avance Obrero, El Progreso, Esclavitud Terminada, La Persuadida, Unión y Constancia, La Esperanza, El Trabajo y La Irrompible.

La Casa del Pueblo fue un centro de formación y propaganda obrera. Entre sus dependencias figuraba, además de biblioteca y salón de actos, una escuela racionalista²¹. Sus militantes dieron sobradas muestras de entrega y dedicación: "... tras la penosa jornada de trabajo aún sienten bríos y entusiasmo para recorrer las largas distancias que separan a unos pueblos de otros, para ir a propagar, a sembrar la semilla redentora del ideal sublime que ha de redimir a la clase trabajadora del ominoso yugo de la esclavitud a que la somete el capitalismo..."²². Allí se editaba *El Despertar del Obrero* –con una tirada de 1.500 ejemplares-, y se recibían publicaciones societarias y republicanas de los puntos más dispares: *La Voz del Obrero* (Coruña), *La Ola Roja* (La Carolina), *La Voz del Pueblo* (Linares), *El Ideal* (Tortosa), *Helios* (revista vegetariana de Valencia), *La Voz del Campesino* (Jerez de la Frontera), *El Consecuente* (Reus), *La Batalla* (Buenos Aires), *El Obrero en Calzado* (Montevideo), *El Rebelde* (La Unión), *La Picota* (Río Tinto), *Libertad* (Cieza), *Aurora* (Oporto), *El Constructor* (Lisboa) y *Unión Trabajadora* (Sevilla).

En 1916 las formaciones obreras adscritas a la Federación, que mantenían una cierta autonomía ideológica, se incorporaron en masa a la UGT. Se contó para ello con la mediación de dos conocidos líderes nacionales: Lucio Martínez y Virginia González. De este modo, aquel organismo coordinador pasó a estar controlado por los ugetistas, quedando asegurada la vinculación de su presidente, Carlos Lizán, y de su secretario, Juan Gómez. Desde entonces la cuenca fue obligado paso de destacados dirigentes del partido y de la sindical. Decidirá, igualmente, su capitalización electoral. Llano del Beal se convertirá en el más firme baluarte socialista. Por allí saldrá elegido el primer concejal que la agrupación consiguió llevar al Ayun-

²⁰ Cfr. J.B. VILAR, P.M^º EGEE BRUNO Y D. VICTORIA MORENO, op. cit., p. 219ss.

²¹ Vid. *El Despertar del Obrero* (Llano del Beal), 30-III-1918.

²² *El Despertar del Obrero* (Llano del Beal), 5-V-1918.

tamiento de Cartagena: Vicente Sánchez Alcaraz, por entonces, presidente de la Federación de Sociedades Obreras²³.

La trascendencia de aquellos enclaves no terminaba ahí. Únicamente La Unión y Llano del Beal contaban con secciones de las Juventudes Socialistas que, en el momento de su fundación en 1914, registraban 40 y 80 altas, respectivamente²⁴. Ya en mayo de 1918 José L. Viciado, como secretario de la del Llano - *Nueva Aurora*-, apelará a la constitución de la Federación de Juventudes de la Provincia²⁵. Desde Alumbres –otra puebla minera- partirá el primer llamamiento para la organización de las compañeras²⁶. La mujer, al margen de su edad, no podía formar parte del partido, sino de las Juventudes, que serán las impulsoras de los Grupos Femeninos Socialistas²⁷.

En Cartagena, la proyección sobre el movimiento obrero fue menor, reduciéndose su influencia a contadas organizaciones societarias: Sociedad de Vidrieros, Sindicato 7 de Marzo, La Cartagenera (cocineros, camareros y similares), Sindicato Ferroviario de Cartagena a Los Blancos, y Dignidad Obrera, (productos químicos y similares). Su desmovilización fue la tónica, aún con ocasión de la campaña pro amnistía en favor de los presos políticos por la huelga de agosto de 1917. Lo denunciaba un conocido dirigente de la cuenca, protestando “...contra la indiferencia que nota en los obreros de Cartagena, que no han concurrido, cual debieran, al acto de solidaridad que allí se realizaba, calificándolos de inconscientes, que no saben apreciar los sacrificios que hacen los hombres abnegados...”²⁸.

Todavía en 1919, la conmemoración de la Fiesta del Trabajo se reducía en Cartagena a la celebración de una velada en el domicilio de la agrupación²⁹. Las reivindicaciones presentadas en aquella jornada parecían redactadas desde el comité ejecutivo nacional, al no figurar referencias locales³⁰. Comenzaban con la condena de la I Guerra Mundial, expresando “... el vivo deseo de que acabe pronto con la derrota de quienes la provocaron...”; manifestaban su adhesión a la huelga de agosto; recriminaban la intervención del Ejército en los conflictos laborales, y criticaban la ineficacia del Gobierno para atajar la carestía de la vida. Las

²³ AMC. Régimen Interior. Leg. 8.

²⁴ *El Socialista* (Madrid), 26-V-1914.

²⁵ *El Despertar del Obrero* (Llano del Beal), 18-V-1918.

²⁶ *El Despertar del Obrero* (Llano del Beal), 13-IV-1918.

²⁷ M. DEL MORAL VARGAS, “El Grupo Femenino Socialista de Madrid (1906-1914): pioneras en la acción colectiva femenina”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27 (1005), pp. 247-269.

²⁸ *La Tierra* (Cartagena), 30-X-1917.

²⁹ *El Porvenir* (Cartagena), 1-V-1919.

³⁰ Vid. L. RIVAS, *Historia del 1º de Mayo en España. Desde 1900 hasta la Segunda República*, Madrid, UNED, 1987, pp. 227-253.

demandas concretas se encadenaban sin guardar un criterio determinado, correspondiéndose con el denominado *programa mínimo* del socialismo *pablista*³¹: jornada de ocho horas, absorción del paro obrero, medidas apropiadas para el abaratamiento de las subsistencias, terminación de la guerra de Marruecos -“y, en tanto esta dure, que vayan a ella los hijos de los ricos como van los hijos de los pobres”-, unidad de fueros, supremacía de la jurisdicción civil, abolición de la Ley de Jurisdicciones, extensión de la ley de accidentes del trabajo a los obreros del campo, reducción de la jornada a la dependencia mercantil, reglamentaciones laborales para diversos colectivos de trabajadores, constitución de un comité de salarios, nombramiento de inspectores obreros, exigencia de responsabilidades a la Guardia Civil por las medidas de represión en los conflictos obreros y a los funcionarios fiscales por las querellas injustamente formuladas, fin del secuestro de publicaciones y amnistía para toda clase de delitos políticos y sociales³².

3. EL RELUMBRÓN DE LA POLÍTICA

El gran impulso del socialismo cartagenero llegará con la huelga de agosto de 1917³³. Con aquella acción, que tuvo un gran seguimiento en los núcleos mineros, se pretendía derrocar la monarquía, crear un gobierno provisional y convocar Cortes Constituyentes. Tras su fracaso, comenzó una escalada propagandística sin precedentes. Especialmente desde que fue recluido en el Penal de Cartagena el comité del movimiento: Besteiro, Saborit, Anguiano y Largo Caballero. Un consejo de guerra los había juzgado y condenado a reclusión perpetua. El día 4 de octubre se hizo pública la sentencia y días más tarde salieron con destino a Cartagena. No había nadie en la estación, consecuencia de las medidas represivas adoptadas: “... Sólo un muchachito pálido, casi lloroso, se quitó el sombrero para saludarnos respetuosa y sensiblemente, sin osar -no se lo hubieran permitido- darnos la mano”³⁴. En el mismo sentido y con casi idénticas palabras lo recordará Largo Caballero³⁵. Aquel joven - Amancio Muñoz de Zafra- estaba llamado a tener una enorme tras-

³¹ Cfr. F. LUENGO TEIXIDOR, “Socialismo y cuestión social en la España de la Restauración, *Historia Contemporánea*, 29 (2004), p. 744.

³² Archivo Histórico Nacional [AHN]. Leg. 50 A. Exp. 1. Fiesta del Trabajo. Conclusiones adoptadas 1º Mayo 1918.

³³ Vid. G.H. MEAKER, *La izquierda revolucionaria en España, 1914-1923*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 119-127.

³⁴ Vid. A. SABORIT, *La huelga de agosto de 1917. Apuntes históricos*, México, editorial Pablo Iglesias, 1967, p. 82.

³⁵ Vid. F. LARGO CABALLERO, *Mis recuerdos. Cartas a un amigo*, México D.F., La Alianza, 1954, p. 61.

endencia³⁶. El presidio se transformó en un lugar de peregrinación³⁷, acudiendo delegaciones obreras de dentro y fuera de la provincia, comités republicanos, claustros de centros docentes, comisiones de estudiantes, conocidas personalidades de la política, periodistas locales y nacionales, recibéndose a diario decenas de adhesiones³⁸.

La movilización que entonces prende busca conseguir la excarcelación de los miles de detenidos por los sucesos de agosto. La aspiración tuvo su primera diligencia en las elecciones municipales del 11 de noviembre de 1917, que llevaron al Ayuntamiento de Cartagena a Vicente Sánchez. Para ello se reactivó la unidad con los republicanos y se dispuso del apoyo del Partido Liberal, que retiró su candidatura por el 6º distrito –Llano del Beal– y pidió a sus correligionarios que votasen socialismo por tres razones: "... 1ª. Solidaridad anticaciquil contra el vergonzoso y dañino contubernio Maestre-Vaso. 2ª. Simpatía hacia el elemento obrero, y 3ª. Necesidad de que los obreros del Llano tengan representación propia en el Ayuntamiento de Cartagena..."³⁹.

Desde comienzos de 1918 la campaña tiene como meta la liberación del comité de huelga, valiéndose de las elecciones a diputados a Cortes fijadas para el 24 de febrero. Por la circunscripción fueron presentados Anguiano, Largo Caballero y Saborit, en tanto Besteiro tenía "... asegurado el triunfo por el elemento obrero de Yecla y Jumilla..."⁴⁰. Circunstancias tan excepcionales favorecieron la reanimación de la agonizante agrupación local, que por entonces carecía hasta de sede propia. Fue en el Círculo Republicano -Beatas, 15- donde tuvieron lugar las pertinentes reuniones. Allí se discutieron los estatutos y se nombró la necesaria comisión organizadora⁴¹. A finales de enero, superados los trámites legales, se procedió a la designación de la nueva directiva: presidente, José Segado Garrido; vicepresidente, Benigno Cegarra Bermúdez; secretario, Julián Fernández Martínez; vicesecretario, Emilio Calderón; tesorero, José Cantos Balanza; contador, Rafael Casenave Morcillo; vocales, Joaquín Ramón Gómez, Santiago Gallego Mejías, Andrés Navarro, Félix García Aroca, Alfonso Martínez García y Antonio Pérez⁴². La dirección efectiva, correspondía, en realidad, a Benigno Cegarra. El presidente lo era tan sólo a

³⁶ Sastre de profesión, se licenció en Derecho, fue alcalde de Cartagena durante la II República y diputado a Cortes en 1936. Cfr. J. MARTÍNEZ LEAL, *República y Guerra Civil en Cartagena (1931-1939)*, Murcia, Ayuntamiento de Cartagena-Universidad de Murcia, 1993, p. 103.

³⁷ Sobre la estancia del comité de huelga en el Penal de Cartagena vid. *El Socialista* (Madrid), 7, 21-I y 8-V-1918.

³⁸ *El Liberal* (Murcia), 21 y 22-X-1917 y *El Eco de Cartagena*, 26-X-1917.

³⁹ AMC. Régimen Interior. Leg. 8. Proclama 7-XI-1917.

⁴⁰ Archivo Municipal de La Unión [AMLU]. Índice 613. Leg. 2. Mitin 11-I-1918.

⁴¹ *Vida Nueva* (Cartagena), 24-I-1918.

⁴² *La Tierra* (Cartagena), 24-I-1918.

efectos legales, reproduciendo una vieja táctica socialista, aunque bien conocida en los medios policiales: "... los presidentes de las mismas no suelen ser los que la inspiran...", comunicará el gobernador civil de Murcia al ministro del ramo⁴³.

Los socialistas perfilaron con toda nitidez los campos en liza: "... La candidatura burguesa, y por añadidura monárquica, está representada en esta ciudad por los conservadores Maestre y sus *amigos*, la liberal por Payá y su *clientela* y la del Sr. García Vaso, aunque se presenta envuelta en la *nebulosa*, podemos afirmar que es liberal romanonista y apoyada por La Cierva...". El personaje, en cuestión, no pasó desapercibido al comité, a tenor de las glosas que hizo Saborit: "... político liberal-lerrouxista, instrumento de Cierva y Maestre, caciques conservadores murcianos, todo en una pieza..."⁴⁴. No mejor opinión albergaban de Cierva: "... el caudillo de la plutocracia, de los explotadores, el jefe de Maestre, el futuro dictador de España; Cierva, el liberticida Cierva, no..."⁴⁵.

Eran conscientes de las dificultades inherentes al proyecto: "... Nosotros aspiramos a que Maestre no tenga las actas días antes de las elecciones firmadas y en blanco. Es nuestro deseo de que los futuros diputados salgan de las urnas y no de la Plaza de San Francisco, domicilio del señor citado; queremos que en Fuente Álamo haya elección; que en Caravaca no den el *pucherazo*, que los cuantos colegios que hay en el campo de Águilas abran sus puertas por primera vez; que los de Mazarrón y alguno de Totana, Aledo y Librilla hagan lo propio..."⁴⁶. No faltaba el envite subversivo: "... Antes de votar acordaos de vuestros hermanos que murieron en el Descargador -alusión a la violenta represión de un conflicto laboral desarrollado en la sierra minera en marzo de 1916⁴⁷- y obrad en consecuencia. Obreros: votando la candidatura del comité de huelga votáis por la amnistía, por la revolución, por la República y por el porvenir de España. No votéis a Vaso, Payá ni Maestre, todos son iguales..."⁴⁸.

Los mítines se sucedieron por toda la comarca. Incluso, aprovechando las fechas del Carnaval, se utilizaron comparsas para realizar propaganda. Tropezaron con toda suerte de obstáculos: desde la proclamación de candidatos al nombramiento de interventores, como denunciaban los telegramas dirigidos al ministro de la Gobernación y a Pablo Iglesias: "... acordóse unánimemente protestar Maestre Zapata, por coacción bien manifiesta en despido obreros fundición verificado

⁴³ AHN. Leg. 42 A. Exp. 2.

⁴⁴ A. SABORIT, op. cit., p.91.

⁴⁵ AMC. Régimen Interior. Leg. 8. Proclamas 9 y 14-II-1918.

⁴⁶ AMC. Régimen Interior. Leg. 8. Proclama 11-II-1918.

⁴⁷ Vid. P.M^a EGEA BRUNO, *El distrito minero de Cartagena en torno a la Primera Guerra Mundial (1909-1923)*, Murcia, Universidad de Murcia-Ayuntamiento de Cartagena, 1986, pp. 393-403.

⁴⁸ AMC. Régimen Interior. Leg. 8. Proclama 23-II-1918.

por ejercer derechos antevotación amenazando a los que trabajan a perder sus puestos si no dan sus votos día elecciones...". Pocas dudas les cabían: "No nos sorprende que en el feudo de Cierva ocurran estas cosas, estos atropellos, estos actos de caciquismo vergonzante..."⁴⁹.

Las componendas, como no podía ser menos, les negaron el triunfo. Los miembros del comité de huelga no llegaron a los 3.500 votos, frente a los más de 11.000 que consiguió el primer ciervista electo. La previsión de presentarse por otros distritos permitió enmendar el desastre. Obtuvieron actas por Madrid (Besteiro), Barcelona (Largo Caballero), Valencia (Anguiano) y Oviedo (Saborit)⁵⁰. Los escaños conquistados obligaron al Gobierno a dictar la amnistía para el 9 de mayo de 1918.

4. LOS DOS LENGUAJES

Pasada la pleamar política, prosiguió el proceso de estructuración socialista, apuntalado por la continua presencia de dirigentes nacionales, desde las más reiteradas de Lucio Martínez y Virginia González a las de Manuel Cordero, Juan Barceló, Manuel Vigil y Andrés Saborit. La agrupación de Cartagena distaba de ser una realidad floreciente, hasta el punto de no estar en condiciones de poder enviar delegados al XI Congreso del partido, celebrado en noviembre de 1918. En la provincia, únicamente Yecla estuvo representada, y sólo nominalmente, ya que lo fue por José Verdes Montenegro, que pertenecía al ala izquierda del PSOE⁵¹.

La actividad se centró en la consolidación de la alianza con los republicanos. En los actos realizados se "... significaba el sello de unión de los elementos republicanos y socialistas, cuyas banderas se encuentran entrelazadas..."⁵². Desde el otro lado también se apostaba por esta convergencia, particularmente desde que el día 25 de noviembre se había celebrado en Murcia una asamblea para signar la Federación Republicana, en la que se abogaba por la "... Unión de republicanos y demás enemigos del actual régimen..."⁵³. No se excluían discrepancias de fondo, pues mientras los republicanos se decantaban por "... una transformación del régimen sin derramamiento de sangre...", los socialistas reclamaban "... que el pueblo pro-

⁴⁹ Vid. P.Mª EGEA BRUNO, *La política y los políticos...*, p. 166.

⁵⁰ P.Mª EGEA BRUNO, *El distrito minero...*, p. 418.

⁵¹ AHN. Leg. 53. Exp. 1. Relaciones de sociedades republicanas, socialistas y sindicalistas. Año 1918. Sobre el dirigente socialista –catedrático de Instituto en la disciplina de Filosofía– resulta de interés Mª.D. GÓMEZ MOLLEDA, *El socialismo español y los intelectuales: cartas de líderes del Movimiento obrero a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad, 1980, pp. 45-49.

⁵² AMLU. Índice 613. Leg. 2. Mitin 17-XII-1918.

⁵³ AHN. Leg. 42ª. Exp. 2. Movimiento revolucionario. Provincias: Madrid-Zaragoza. Año 1918. Telegrama oficial del gobernador civil de Murcia al ministro de la Gobernación fechado el 25 de noviembre de 1918.

cure que la República que se implante se asemeje a los grandes ideales rusos que llenan las aspiraciones de la clase proletaria...". Mantenían, "... que cuando los republicanos griten ¡viva la República!, ellos sabrán gritar ¡viva la República Social!..."⁵⁴.

Esa dualidad fue una de las tónicas del momento: pacto con los republicanos y radicalidad verbal, coincidiendo con un perfilado proceso de bolchevización. La Revolución de Octubre impactó hondamente en los responsables locales y en las bases obreras. En febrero de 1919, los trabajadores de Alumbres se expresaban con entera claridad: "... Desean propiedad como en Rusia, pretendiendo apoderarse propiedad patronal porque a ellos se la robaron antes..."⁵⁵. En julio se organizaba una manifestación "... para protestar de la intervención de los aliados en la política actual de Rusia y como testimonio de adhesión fraternal hacia los soviets..."⁵⁶. Por lo demás, en las conclusiones aprobadas en los mítines era frecuente la inclusión de este tipo de alusiones: "Protestar de la campaña contra bolchevikismo [sic] y de la persecución de los españoles considerados como tales"⁵⁷.

En este contexto se produce el meteórico ascenso de Amancio Muñoz de Zafra, muy pronto reputado como el *Lenin cartagenero*. Sus soflamas y manifiestos serán remitidos en más de una ocasión al fiscal de la Audiencia Provincial: "... por si pudiera contener algún concepto delictivo..."⁵⁸. Eran habituales sus invocaciones a la colectivización de los medios de producción y a la sociedad sin clases. Una terminología que, por inusual, provocaba los trámites referidos. En diciembre de 1918 figuraba ya como presidente de la agrupación local y se perfilaba como un buen orador y propagandista, encabezando manifestaciones y arrojando cuantas iniciativas populares se terciaban, como la de agosto de aquel año: "... pronunció un enérgico discurso, fustigando a las autoridades, y a la mayoría del Ayuntamiento por estar confabulada con los panaderos y a éstos por explotar al pueblo de Cartagena, encareciendo el pan, vendiéndolo falto de peso y sin condiciones de cocción..."⁵⁹.

La labor de la agrupación estuvo marcada por las elecciones convocadas para el 1 de junio de 1919. Dado el entramado político imperante optaron por suscribir

⁵⁴ AMLU. Índice 613. Leg. 2. Mitin 23-XI-1918.

⁵⁵ AHN. Leg. 45 A. Exp. 1. Republicanos y socialistas. Año 1919. Telegrama oficial del gobernador civil de Murcia al ministro de la Gobernación fechado el 13 de febrero de 1919.

⁵⁶ *Germinal* (Cartagena), 26-VII-1919.

⁵⁷ AHN. Leg. 42 A. Exp. 2. Movimiento revolucionario. Provincias Madrid-Zaragoza. Año 1918. Telegrama del gobernador civil al ministro de la Gobernación fechado el 15 de diciembre de 1918.

⁵⁸ AMC. Régimen Interior. Leg. 8. Proclama II-1919.

⁵⁹ *El Porvenir* (Cartagena), 5-VIII-1918.

un frente común con radicales y liberales. De este modo, la lucha contra el caciquismo fue la línea de identificación sobre la que convergió la denominada *Alianza de Izquierdas*. Tras una serie de negociaciones, se pudo articular una candidatura con los nombres de Joaquín Payá (liberal albista), Álvaro de Albornoz (republicano) y Lucio Martínez (socialista). Se rompía un viejo principio socialista, opuesto a prácticas electoralistas, aunque se venía practicando en el País Vasco⁶⁰.

No fue fácil de imponer. Lucio Martínez se desplazó a Cartagena, pero la reacción no fue la esperada, a pesar de los argumentos esgrimidos: "... Justifica el pacto electoral con Payá porque es un hombre, en estos momentos, tan revolucionario como ellos, sin que esto signifique claudicaciones ni apostasías..."⁶¹. Todo fue en vano. Las bases no estaban dispuestas a respaldar al jefe provincial del Partido Liberal, conocido capitalista -presidente, a la sazón, del Banco de Cartagena- y no menos famoso tránsito político: "... fue primero de Alcalá Zamora, luego de Alba, luego de García Prieto, luego de Bergamín, luego de Dato y otra vez de Alba..."⁶². Del lado republicano surgió un rechazo similar. Aún así, el día de las elecciones se saltaron todas las barreras imaginables. Hubo robo de actas a la carrera, se excluyeron de los censos a conocidos enemigos políticos y, sobre todo, se acudió a la compra de sufragios, sin que faltase el empleo de la violencia. Una vez más los amañes dieron la victoria a los ciervistas y a García Vaso. Los candidatos de la Alianza se quedaron en algo más de 6.000 votos, menos de la mitad de los logrados por los compromisarios del caciquismo⁶³.

Las elecciones municipales señaladas para el 8 de febrero de 1920 propiciaron la agitación socialista. Aquella iniciativa marcó el fin de la Conjunción. La agrupación cartagenera, siguiendo los acuerdos del último Congreso del PSOE -30 de diciembre de 1919-, se decidió a participar en la contienda, *libres y sin ingerencias e intromisiones extrañas*⁶⁴. Su programa apenas sufrió modificaciones con respecto al presentado en 1911, aunque la propaganda fue revestida de una fraseología radical, que entraba en contradicción con la praxis revisionista⁶⁵.

⁶⁰ J.P. FUSI, *Política obrera en el País Vasco (1880-1923)*, Madrid, Turner, 1975, pp. 117, 262-263, 386 y 482.

⁶¹ AMLU. Índice 613. Leg. 2. Mitin 26-VI-1919.

⁶² *La Tierra* (Cartagena), 23-X-1917.

⁶³ *El Eco de Cartagena*, 4-VI-1919.

⁶⁴ AMC. Régimen Interior. Leg. 8. Proclama 6-II-1920. Vid. M. SUÁTRZ CORTINA, "La división del republicanismo histórico y la quiebra de la Conjunción Republicano-Socialista", en S. JULIÁ (coord.), *El socialismo en España...*, pp. 141-160.

⁶⁵ Cfr. G.H. MEAKER, op. cit., pp. 95-96. R. GILLESPIE, *Historia del Partido Socialista Obrero Español*, Madrid, Alianza Universidad, 1991, pp. 36-37. P. HEYWOOD, "El movimiento obrero en España antes de 1914", en D. GEARY (comp.), *Movimientos obreros y sindicalistas en Europa, antes*

Ese lenguaje aparecía reflejado en los manifiestos repartidos: "Al estimar conveniente la acción electoral y parlamentaria, es entendiendo que esta acción es un medio de afirmar la conciencia de clase del proletariado, de llevar la batalla a los lugares desde donde la burguesía impone su dominio político, y de desgastar y desacreditar los instrumentos de acción y de represión del Estado capitalista". En tipos de mayor tamaño se añadía "Los Socialistas implantaron la República de los Soviets en Rusia. Trabajadores, todos votad a los Socialistas". El planteamiento se repetía en la propaganda dirigida al bastión del Llano del Beal: "El obrero si ha de redimirse ha de ser por su propio esfuerzo, no esperando de nadie, y menos de un partido burgués, el bienestar social a que tiene derecho", y se cerraba con una conocida consigna marxista: *La emancipación de los trabajadores es obra de los trabajadores mismos*⁶⁶.

Por los distritos de la ciudad presentaron cuatro candidatos, con una orientación más interclasista que proletaria: Jesús Gómez Fernández (practicante), Ángel Sánchez de Val (médico), José García de las Bayonas (jornalero) y Amancio Muñoz de Zafra (sastre). Por el Llano del Beal lo hicieron Pedro Peñalver Alcaraz y Manuel Gómez Ruiz. No descuidaron el oportuno guiño a la clase media, "... vosotros que sufrís por las mismas causas idénticas injusticias, a vosotros también se dirige esta Agrupación en solicitud de vuestro concurso y vuestros votos"⁶⁷. Finalmente, por algunas pedanías rurales –El Albujón, Pozo Estrecho, La Aljorra, La Palma y El Lentiscar– concurrió Mariano Clares con un llamamiento donde era posible rastrear referencias que identificaban el ideal socialista con el cristianismo: conciencia, verdad, credo, misión, ideales sacrosantos, santa rebeldía, ideal redentor...⁶⁸.

Las elecciones fueron un éxito, disponiendo a partir de entonces de cinco concejales: Vicente Sánchez, Manuel Gómez, Pedro Peñalver, Mariano Clares y Amancio Muñoz de Zafra. El más activo fue, sin duda, el último, considerado por todos como genuino representante de la corriente bolchevique. A ello pudo contribuir la iniciativa remitida en julio de 1920, donde recababa del Ayuntamiento la cobertura necesaria para conseguir del Gobierno el reconocimiento oficial de la República de los Soviets de Rusia⁶⁹.

de 1914, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1992, p. 350. Del mismo autor, *El marxismo y el fracaso del socialismo...*, pp. 21-24. F. LUENGO TEIXIDOR, op. cit., pp. 738-739.

⁶⁶ AMC. Leg. Sucesos Políticos (s.a.). Proclama 2-II-1920.

⁶⁷ Ibidem. Proclama 6-II-1920.

⁶⁸ Ibidem. Proclama 1-II-1920.

⁶⁹ AMC. Acta Capitular [AC], 30-VII-1920, fol. 261r.

5. EL PRECIO DE LA CONTRADICCIÓN

La minoría socialista se dedicó a denunciar lo que denominaba "fraude municipal amparado por el Bloque", exigiendo responsabilidades a los agentes ejecutivos de arbitrios. Su gestión estuvo caracterizada por un radicalismo verbal, aunque con incidencia real sobre la clase trabajadora. Solicitará que el Cabildo considere "... fiesta universal altamente significativa el día primero de Mayo [...] y se organice una manifestación a la que asista el Ayuntamiento..."⁷⁰. Propondrá que "... las sesiones municipales se celebren en segunda citación los domingos en vez de los viernes, que será en bien de nuestra situación económica como obreros y además sería también la única manera, como día de descanso, que una parte del pueblo, acaso la más interesada, pueda presenciar y juzgar la actuación de sus representantes..."⁷¹. Hará gala de un medido anticlericalismo: "... El Ayuntamiento no puede asistir a la procesión [del *Corpus*] por tener que atender a otros asuntos de mayor interés para Cartagena [...] y no debe asistir para dar esplendor a dicha fiesta..."⁷².

El paroxismo se alcanzó cuando, ante la defección de los ediles monárquicos -presión sobre la administración central para conseguir acelerar las obras de defensa contra las inundaciones, que habían ocasionado un auténtico desastre el año anterior-, fue nombrado alcalde accidental Mariano Clares Hermosilla. Entre el 6 y el 15 de octubre de 1920 el cargo estuvo en sus manos. Tan corta experiencia fue debida a que en su toma de posesión pretendió "... quitar del salón de sesiones el retrato de S.M. y poner en Casa Consistorial bandera roja..."⁷³. En su mandato, desenterró el proyecto contra las inundaciones, aprobado el 11 de agosto de aquel año⁷⁴; ordenó la clausura de los locales de juego -toda una serie de timbas y casinos clandestinos-; impuso el restablecimiento del suministro eléctrico a los abonados a los que se les había suprimido de forma injusta; logró el cierre de las tabernas a la hora establecida y trató de meter en cintura a los comerciantes, a los que Zafra llamó "...ladrones, prestamistas al 60 por ciento, porque roban en la medida, en la calidad, y que no tienen la gallardía de coger el trabuco y lanzarse a la exposición personal, como aquéllos célebres bandidos, pero que son *unos verdaderos ladrones que tras del mostrador roban al público...*"⁷⁵.

⁷⁰ AMC. AC, 23-IV-1920, fols. 141v-142v.

⁷¹ AMC. AC, 23-IV-1920, fols. 142v-143r.

⁷² AMC. AC, 28-V-1920, fol. 148r-v.

⁷³ AHN. Leg. 58 A. Exp. 3. Sindicalismo. Málaga-Murcia. 1920. Telegrama oficial del gobernador civil de Murcia al ministro de la Gobernación fechado el 6 de octubre de 1920.

⁷⁴ *Gaceta de Madrid*, 21-VIII-1920, p. 710.

⁷⁵ *La Tierra* (Cartagena), 9-X-1920.

El alcalde acabó sintiéndose ninguneado por los rectores de la política: "... como primera autoridad local, tanto desde el Gobierno como por parte de las distintas autoridades, altas y bajas, no se le ha hecho ningún caso y aún –dice– aquellos funcionarios públicos que están bajo sus órdenes, también han procedido de igual manera que los demás. / Que él es el alcalde de Cartagena por haber abandonado la Alcaldía el anterior que la ocupaba y que con sus compañeros, los concejales socialistas, son los únicos representantes del pueblo. Por último, dice, que se va de la Alcaldía, porque autoridades, altas y bajas, en sordidas confabulaciones, se han puesto contra él [...] no haciendo de él ni el menor caso; que todos los casos oficiales se sabían en Cartagena antes que él; que ellos, los socialistas dirán al pueblo lo que han hecho y lo que pensaban hacer y lo que no les han dejado hacer en el Ayuntamiento, marchándose de la Alcaldía porque no puede estar en ella dignamente..."⁷⁶.

El año se cerró con unas elecciones generales de diputados a Cortes. Los socialistas concurren con tres candidatos locales: Amancio Muñoz de Zafra, Vicente Sánchez y Mariano Clares⁷⁷. Fue una postura voluntarista, al despreciar toda una serie de condicionantes, empezando por la manipulación caciquil, la crisis minera y la subsiguiente emigración obrera que había diezclado a las organizaciones de la cuenca. A ello se sumaba el paralelo crecimiento anarquista, el distanciamiento de los republicanos y una sorda -aunque perceptible- lucha interna. Los votos ni siquiera llegaron a contabilizarse.

Las variables apuntadas acabaron pasando factura. El 5 de febrero de 1922 se llevó a cabo la preceptiva renovación bienal del Ayuntamiento. Vicente Sánchez llegaba al término de su mandato. Para cubrir aquel puesto la agrupación presentó dos aspirantes: Jesús Urrea Pérez y Patricio Hernández Norte⁷⁸. No consiguieron salir elegidos y en la siguiente corporación municipal la representación quedó reducida a cuatro miembros: Manuel Gómez, Pedro Peñalver, Mariano Clares y Amancio Muñoz de Zafra.

En la nueva etapa su participación siguió estando guiada por reclamaciones de corte internacionalista: "... para evitar los horrores que está produciendo el hambre en los niños de Rusia propone[n] se inicie en esta ciudad una suscripción a tal fin, encabezándola esta corporación con la suma de dos mil pesetas [...] y que el Ayuntamiento recoja en sus establecimientos benéficos algunos de ellos..."⁷⁹. También la denuncia continuó informando sus oficios. Se sucedieron las reclamaciones

⁷⁶ *La Tierra* (Cartagena), 9-X-1920.

⁷⁷ *El Eco de Cartagena*, 14-XII-1920.

⁷⁸ *El Eco de Cartagena*, 30-I-1922.

⁷⁹ AMC. AC, 17-II-1922, fols. 38v-39r.

por no incluirse sus mociones en las órdenes del día, no recogerse sus intervenciones y por negarles informaciones referidas a los presupuestos. Especialmente virulenta fue la campaña contra el cobro de contribuciones. Al parecer los padrones adolecían de interesados errores: "... porque se incluyen en los mismos a los enemigos personales o políticos del guardia o del cacique del barrio...". La acusación fue formulada por Gómez, pero Zafra la subrayó, "... afirmando que el Ayuntamiento no es la primera vez que ampara bandidos..."⁸⁰. Aunque rectificó en la siguiente sesión no pudo evitar su inmediata suspensión como concejal. La vida municipal prosiguió entonces sin sobresaltos hasta el 13 de septiembre de 1923, fecha del golpe de Estado de Primo de Rivera. La corrupción generalizada, que venían soportando, llevaría a los ediles socialistas a ser los primeros en ofrecerse al nuevo régimen. Otro tanto hacía la dirección nacional del partido. Se abría de este modo una de sus etapas más controvertidas.

A estas alturas la situación interna de la agrupación era de claro enfrentamiento, que se traducía, incluso, en las propias sesiones municipales. En más de una ocasión Clares considerará a Zafra como "... un irresponsable que obra inducido por elementos extraños..."⁸¹. Desde abril de 1922 –coincidiendo con el momento álgido de la acción anticaciquil iniciada por Zafra– la decantación resultaba obvia. La solución pasará por la Casa del Pueblo del Llano del Beal, reunida en junta el 4 de julio: "... con objeto de depurar la actuación de los concejales socialistas en el Ayuntamiento de Cartagena, cuyos cuatro concejales asistieron y expusieron su actuación. / Luego de un extenso debate, en el que tomaron parte, además, caracterizados elementos de la clase trabajadora, la asamblea acordó oficiar al directorio del partido socialista, pidiendo la expulsión de los concejales don Mariano Clares y don Manuel Gómez, por traidores a la causa. / Y reiteró su confianza a los concejales don Amancio Muñoz de Zafra y don Pedro Peñalver"⁸².

Fue una ruptura más personal que política, ya que la escisión comunista que por entonces estalla no tendría ningún refrendo local. En abril de 1920 se publicó en Cartagena un manifiesto de la Federación Nacional de Juventudes Socialistas, comunicando a la sección local "... la transformación de este organismo en el Partido Comunista Español, adherido a la Tercera Internacional y anunciando que pronto convocarían un congreso de todas las fuerzas comunistas españolas, para acordar su organización..."⁸³. A pesar del maximalismo de algunos responsa-

⁸⁰ AMC, AC, 23-XII-1922, fols. 342v-343r.

⁸¹ AMC, AC, 15-VI-1923, fols. 118-120.

⁸² *El Porvenir* (Cartagena), 5-VII-1923.

⁸³ *El Eco de Cartagena*, 22-IV-1920. Cfr. J. ESTRUCH, *Historia del PCE (1920-1939)*, Barcelona, El Viejo Topo, 1978, pp. 14-37. L. ARRANZ NOTARIO, "La ruptura del PSOE en la crisis de la Restau-

bles locales no se produjo ninguna escisión ni en la agrupación ni en la juventud. La estructuración del comunismo cartagenero se retrasó a 1931, contando entonces con siete militantes, no sobrepasando los 25 hasta 1936⁸⁴.

PEDRO M^a. EGEA BRUNO

Universidad de Murcia

ración: debate ideológico y político”, en S. JULIÁ (coord.), op. cit., pp. 161-189. J. AVILÉS FARRÉ, “Le origini del Partito Comunista di Spagna, 1920-1923”, *Richerche di Storia Politica*, 1 (2000), 3-27. Del mismo autor, “El impacto de la revolución rusa en las organizaciones obreras españolas (1917-1923)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Hª Contemporánea*, 13 (2000), pp. 17-31. G.H. MEAKER, op. cit., pp. 299-367. A. ELORZA y M. BIZCARRONDO, *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España, 1919-1939*, Barcelona, Planeta, 2006, pp. 19-42.

⁸⁴ Archivo Histórico del Partido Comunista de España. Manuscritos, tesis y memorias. Carpeta 38, Bartolomé García, *Algunos datos características sobre Cartagena*, s.l., 4-III-1952.

ENTRE RUINAS Y ESCOMBROS DE ITÁLICA A MADRID: LA POÉTICA TRANSATLÁNTICA DE NERUDA¹

En el otoño de 1937, después de regresar de una España en ruinas, Pablo Neruda recorre Chile dando una serie de charlas y recitando sus poemas. En la Vega Central visitó a un grupo de trabajadores: “Sólo tenía mi libro *España en el corazón* conmigo... No se me ocurría qué decirles... Leí casi todo el libro.” (Algo sobre mi poesía, 11) Neruda describe el silencio de su audiencia, sentía un gran asombro ante la reacción de los trabajadores cuando terminó de leer sus poemas sobre la guerra civil española: “Entonces se produjo el hecho más importante de mi carrera literaria. Algunos aplaudían. Otros bajaban la cabeza.” De la multitud, un hombre se le acerca: “‘Compañero Pablo, nosotros somos gente muy olvidada... nunca habíamos sentido una emoción tan grande. Nosotros queremos decirle...’ Y rompió a llorar, con sollozos que lo sacudían.” (11) Los trabajadores chilenos se emocionaron con la causa republicana, y se solidarizaron con las víctimas de la guerra porque ellos también se sentían “gente olvidada.” En *España en el corazón*, Neruda se propone mantener la memoria histórica de la guerra, y recordar a los olvidados. Sus poemas sobre ruinas no se centran en una búsqueda melancólica del ser, son testimonios históricos que quieren provocar un despertar de la conciencia.

La poética de las ruinas suscita una multiplicidad de acercamientos y posiciones políticas y estéticas ante la destrucción del pasado y del presente inmediato. El topos barroco conmemora las ruinas clásicas para enseñarnos que todos los imperios son frágiles y vulnerables. La poesía barroca reflexiona sobre cómo el tiempo y la naturaleza se apoderan de las ciudades gloriosas, reducidas a la decadencia o la destrucción. La poética romántica de las ruinas tiende a “deshistorizar” el pasado, lo convierte en un mundo inaccesible, distante. Las ruinas románticas suelen evocar una nostalgia por el espacio perdido, y apuntan a la reflexión intimista de un yo preocupado por su propio ser arruinado. Por otro lado, los poemas sobre ruinas modernas evitan ese tono solipsista y tienden a “historizar” el pasado y el presente; sus ruinas son efectos de la guerra o del “progreso” moderno, no productos del paso del tiempo o del poder de

¹ La primera parte de este ensayo es una traducción al español de un artículo que publiqué en el 2004, “Reaching the Past through Cities in Ruins: Itálica and Machu Picchu.” *Colorado Review of Hispanic Studies*. Vol. 2, Fall 2004, pp.43-60. En ese ensayo desarrollo el análisis de la “Canción a las ruinas de Itálica” de Rodrigo Caro y “Alturas de Machu Picchu” de Neruda, mientras que en este trabajo voy a discutir con más detenimiento “Canto sobre unas ruinas,” uno de sus poemas de *España en el corazón*.

la naturaleza. Sin embargo, el topos moderno de las ruinas no tiene que limitarse a la poesía de la guerra o del “progreso”, por ejemplo *Alturas de Machu Picchu* nos transporta al pasado de la ciudad inca, antes y después de la colonización. En sus múltiples poemas sobre ruinas, Neruda alude a la tradición barroca de un poeta del siglo diecisiete como Rodrigo Caro, al igual que se viste de visionario romántico, en homenaje a Walt Whitman. En diálogo con el topos barroco y romántico, Neruda refuerza la modernidad de su voz poética con un lenguaje figurado vanguardista.

Tanto “Canto sobre unas ruinas” en *España en el corazón* como *Alturas de Macchu Picchu* aluden a la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, como si fuera un eco de los fantasmas del pasado. La lamentación y la necesidad de la búsqueda de la memoria histórica en el texto de Caro inspira a Neruda a crear una poesía política que movilice y conmueva al lector. En este ensayo analizaré cómo Neruda representa las ruinas de la guerra civil española en un poema en donde las ruinas no se particularizan, “Canto sobre unas ruinas,” dentro de una estética que responde a la *Itálica* de Rodrigo Caro y que sirve de puente entre *Residencia en la tierra* (1925-1935) y *Alturas de Macchu Picchu* (1945). La poesía política de *España en el corazón* surge de una evolución de la obra de Neruda, y no es producto de un cambio drástico y dramático en su poética.

España en el corazón revela un intento de unir las imágenes oníricas y surrealistas, la metáforas imprevistas y las múltiples enumeraciones con un tono prosaico y testimonial, y con un mensaje político claro. En poemas como “Panteos” de *Crepusculario*, y “Unidad” de la primera *Residencia*, predomina un tono melancólico y una perspectiva narcisista, en la todo revolotea alrededor del hablante, creando entre la voz poética y el poema una “unidad” misteriosa. Pero su obra evoluciona política y estéticamente hasta llegar a poemas como “La calle destruida” en *Residencia en la Tierra II* y “Canto sobre unas ruinas,” el primer poema que publica sobre la guerra civil en su revista con Nancy Cunard, *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*. En estos poemas es la historia el agente principal de la destrucción, no el tiempo o la muerte en abstracto: “una lengua de polvo podrido se adelanta.” Sus experiencias en la España de la guerra sí transforman su poética en una más solidaria con el dolor del “otro,” en una poesía menos autocomplaciente, pero este proceso es uno que se percibe en las vanguardias, producto de la saturación de un yoísmo vano.²

² Luis García Montero desarrolla esta discusión de las vanguardias como movimientos artísticos que se politizan paulatinamente en *Los dueños del vacío: la conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. (Barcelona: Tusquets, 2006).

La guerra civil española y la segunda guerra mundial inevitablemente influyen en la visión política de Neruda y hasta cierto punto fortalecen su compromiso con el comunismo. Roberto González Echevarría subraya que *Canto General* responde a la Europa devastada de la segunda guerra, y que muestra “the hope that out of the ruins of Europe and Western civilization in general, Latin America would emerge as a new, vital force, untainted by the errors and sins of the Old World.” (González Echevarría 2). *Canto General* emprende una revisión histórica de América Latina que va de sus “comienzos” de naturaleza exuberante y de una sociedad piramidal inca hasta la colonización y la corrupción política contemporánea. La integración de lo histórico y lo mítico, de lo épico y lo lírico desemboca en su poética de la síntesis. Las voces poéticas en estos poemas de *España en el corazón* a *Canto General* revelan lo que Svetlana Boym ha llamado una nostalgia reflexiva, una nostalgia que apunta a cómo el yo poético se sitúa entre “the patina of time and history.” (Boym 41) Sin embargo, esta nostalgia reflexiva no necesariamente implica que estos textos carezcan de preocupaciones históricas. Andreas Huyssen también analiza la nostalgia por las ruinas y considera que la obsesión por la memoria ante una modernidad en “ruinas” está marcada por un imaginario que se remonta al siglo dieciocho, y que en el siglo veinte se vuelve obsoleto.³

¿Pero en qué se diferencian la nostalgia y la melancolía? ¿Por qué se asocian usualmente la poética de las ruinas y cómo puede ser esto relevante para la discusión de la obra de Neruda? Las ruinas de Madrid y Machu Picchu que evocan estos poemarios eliminan de su registro emotivo la melancolía de las ruinas románticas. La melancolía cuya definición etimológica apunta a una bilis negra, se asocia al temperamento pensativo y hasta puede implicar un estado clínico de depresión. Por otro lado, la nostalgia se define por un deseo de retornar a casa, o de retornar a un pasado lejano. La nostalgia puede acompañar a la melancolía, pero son conceptos distintos.

En *España en el corazón* encontramos una voz poética en ocasiones nostálgica de la era de la República española, pero su tono resiste la melancolía. En su ensayo “Mourning and Melancholia,” Freud explica la melancolía a través de sus efectos: “painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of capacity to love, inhibition of all activity... self-reproaches...” (Freud 244). La diferencia principal entre la melancolía y el luto reside en cómo la persona se ve

³ “I will locate the “authentic ruin” of modernity in the eighteenth century, and I will suggest that this earlier imaginary of ruins still haunts our discourse about the ruins of modernity in general... At the same time, the twentieth century has produced a very different imaginary of ruins that has made that earlier authentic ruin obsolete.” Andreas Huyssen. “Nostalgia for Ruins.” *Grey Room*, Issue 23. 2006. (10)

y se lee a sí mismo; la melancolía suele acercarse a una forma de narcisismo. Por lo tanto, poemarios tan políticos como *España en el corazón* y *Canto General* no quieren tomarse el riesgo de sonar narcisistas bajo un tono melancólico. Georg Simmel discute la melancolía de las ruinas, pero principalmente alude al espectador romántico, y a las representaciones de ruinas en los siglos dieciocho y diecinueve. Simmel sugiere que la decadencia de los edificios y los monumentos ejemplifica el poder abrumador de la naturaleza que se apodera de lo cultural y de lo “espiritual,” vaciándolo de su significación histórica: “The balance between nature and spirit, which the building manifested, shifts in favor of nature. The shift becomes a cosmic tragedy which, so we feel, makes every ruin infused with our nostalgia; for now the decay appears as nature’s revenge for the spirit’s having violated it by making a form in its own image.” (Simmel 259) La obra artística hecha una ruina se ha transformado gracias a la naturaleza, y por lo tanto, ha sido conquistada. Simmel reitera una nueva forma de unidad dentro de la falta de armonía entre la naturaleza y la cultura: la destrucción de esos edificios y monumentos, productos del “espíritu” los lleva a un “retorno a la naturaleza.” La fascinación con las ruinas para Simmel reside en esa unión paradójica, donde el origen de las cosas se cuestiona: “the work of man appears to us entirely as a product of nature.” (Simmel 261) Jean Starobinski alude a este ensayo de Simmel y subraya también cómo las ruinas se vuelven criaturas de la naturaleza: “Un équilibre s’établit, où les puissances antagonistes de la nature et de la culture se réconcilient derrière notre passage, au moment où se défont les traces de l’effort humain, et où la sauvagerie regagne le terrain perdu.” (Starobinski 180). Starobinski sugiere que Simmel busca la re-configuración armoniosa de fuerzas que emanan de la tensión entre lo natural y lo cultural. Todo parece estar destinado a la destrucción o a la muerte paradójicamente en ese abrazo vital de la madre naturaleza. Sin embargo, esos que Starobinski define como espectadores de ruinas en el siglo dieciocho evaden la visión de las ruinas como un espacio en el que la historia y la naturaleza se entrelazan. Su ensayo se concentra en la melancolía que producen las ruinas, pero parecen ser ruinas suspendidas en el tiempo, sin referencia alguna a las ruinas de la modernidad y su relevancia histórica. Starobinski indica:

La poétique de la ruine est toujours une rêverie devant l’envahissement de l’oubli... On l’a remarqué, pour qu’une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu’on en ait oublié les circonstances précises...: l’Histoire, le Destin...(Starobinski 180)

Starobinski describe cómo el espectador de ruinas estetiza los restos de las ciudad al punto de olvidarse de las causas que llevaron a esos edificios a la des-

trucción. Para que las ruinas lleguen a ser hermosas, los espectadores del siglo dieciocho y muchos del siglo diecinueve tenían que poder olvidare ese pasado incómodo, en el que las ruinas se vaciaban históricamente. Por lo tanto, la representación melancólica de las ruinas tienden a leer en ellas un espejo exterior de la debacle interior de la voz poética, sin significación histórica: “La poésie de la ruine est poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction... Sa mélancolie réside dans le fait qu’elle est devenu un monument de la signification perdue.” (180) Las ruinas se pusieron de moda, y hasta se convirtieron en elementos decorativos de las casas y los jardines burgueses, que necesitaban el prestigio de una “herencia,” de un pasado glorioso, encapsulado en sus pedazos de columnas y estatuas rotas.⁴

España en el corazón y *Alturas de Machu Picchu* de Pablo Neruda justamente proponen lo contrario en la poética de ruinas del siglo veinte. En su homenaje a las ruinas de Machu Picchu, ese viaje a los intersticios del ser y de la tierra, él desea “rescatar” la historia que “habla” a través de las piedras de la ciudad inca. Aunque los hablantes de los poemas de Neruda tienen trazos románticos, no son el espectador melancólico, que Simmel y Starobinski evocan. El proyecto estético y político de Neruda está mucho más cerca de Walter Benjamin y su lectura de las alegorías barrocas, donde destaca que “in the ruin, history has physically merged into the setting.” (Benjamin 177).

La representación de las ruinas en la poesía moderna entremezcla lo histórico y lo mítico, lo fugitivo y lo eterno, lo urbano y lo natural. En el siglo diecisiete, *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro privilegia el paisaje de las ruinas romanas para reflexionar sobre la búsqueda literaria y arqueológica del pasado y de los orígenes de la nación española. Mientras que siglos después, Neruda en *España en el corazón* evoca el motivo de las ruinas y hace eco del texto de Caro en el contexto de la guerra civil española, repensando ese legado cultural y político. Al igual que *Alturas*, estos textos se proponen ser un medio para producir y preservar una “memoria histórica,” una forma de “leer” y “traducir” las piedras y las voces del pasado.

Rodrigo Caro, arqueólogo y anticuario de profesión, escribió cinco versiones de su poema *Canción a las ruinas de Itálica*, desde 1595 hasta 1647. Yo sólo aludiré a su última y más conocida versión. Reliquias, cenizas, residuos abundan en la primera estrofa de *A Itálica*. El poema comienza con un apóstrofe a Fabio, a quien el hablante le muestra las ruinas: “Estos, Fabio, ¡ay, dolor!, que

⁴ Celeste Olalquiaga analiza el uso de las ruinas artificiales y la estética kitsch en el siglo diecinueve en *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience* (New York: Pantheon Books, 1998).

ves ahora / campos de soledad... / fueron un tiempo Itálica famosa.”⁵ El poema nos transporta a un espacio vacío, inmóvil, pero la imaginación de la voz poética nos reconstruye casi arqueológicamente los edificios, los teatros, las murallas de la ciudad: “Este llano fue plaza, allí fue templo.” (v.12) Los adjetivos demostrativos también subrayan la inmediatez creada por el apóstrofe: “ahora, este, allí, aquí.” La tragedia del Tiempo también se ve literalmente representada por “El despedazado anfiteatro.” El anfiteatro está vestido de “Amarillo jaramago,” color que denota lo podrido y polvoriento de la “fábula del tiempo,” la tragedia “real” de la ciudad, (v.20-22).⁶ En esta escena, las voces llenas de júbilo de los espectadores romanos se silencian, y se reemplazan por murmullos fantasmagóricos: “las voces de dolor (que) el alma siente” (v.34). Paradójicamente, “la noche callada” inspira a Caro a reanimar las voces del pasado, al igual que lo hará Neruda mucho después en *Alturas*: “habladme toda esta larga noche,” (Canto XII). La voz poética del texto de Caro escucha el eco de ese llanto que repite con angustia y nostalgia, “Itálica” (v.76-84). Las piedras no hablan por sí solas, tanto lo grandioso de sus estatuas como la fama de sus héroes padecen “en alto silencio sepultado” (v.56), y sin embargo, “el gemido de mil sombras nobles en su ruina” todavía se puede escuchar en el presente poético.

Este poema permite múltiples lecturas sobre su significación ideológica, pero discutiré principalmente dos acercamientos. Una lectura sitúa la *Itálica* de Caro en una tradición que representa a las ruinas desde una reflexión de la decadencia nacional de España en el siglo diecisiete, subrayando la continuidad histórica entre el ascenso y la caída de poderosos imperios. José María Ferri Coll comenta sobre la fascinación de Caro por todo el mundo clásico: “todo lo que escribió el erudito utrerense... tiene razón de ser en la Antigüedad... La idea de continuidad entre el pasado y el presente alienta su obra.” (Ferri Coll 91) Aun-

⁵ En su ensayo sobre el apóstrofe, Jonathan Culler sostiene que sirven para darle algo de inmediatez poética al texto: “a poem may invoke objects, people, a detemporalized space with forms and forces which have pasts and futures but which are also addressed as potential presences.” Los espacios en el poema de Caro están claramente marcados por la temporalidad y la destrucción, pero su pasado glorioso se puede convertir en un “potential presence” a través de los apóstrofes. Culler, Jonathan. “Apostrophe,” *The Pursuit of Signs, Semioticism, Literature and Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1981, p.138

⁶E.M. Wilson indica que hay una conexión entre la tragedia del anfiteatro en ruinas y la estrofa que recuerda a los héroes de Itálica: “un príncipe es el protagonista más indicado para una tragedia; de aquí la posibilidad de que no sea accidental la enumeración de glorias de Itálica que ocurre en la estancia siguiente.” Estoy de acuerdo con la explicación de esta transición, aunque no coincido con Wilson en su crítica a este poema como monótono y con “epítetos sin valor.” Wilson. E.M. “Sobre la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro.” Madrid: *Revista de Filología Española*. Tomo 23, 1936, p.382.

que la discusión de Ferri Coll no se limita a las ruinas como metáfora de la decadencia nacional, sí menciona que para esa época este topos poético se había nacionalizado del todo. A través del uso del apóstrofe, Caro juega y evoca la naturaleza pasajera de las ciudades clásicas:

Y a ti, Roma, a quien queda el nombre apenas,
Oh, patria de los dioses y de los reyes:
Y a ti, a quien no valieron justas leyes,
Fábrica de Minerva, sabia Atenas. (v.61-64)⁷

Dioses, reyes, y leyes son todas figuras de autoridad, vulnerables al poder del Tiempo y del Destino. Aunque el tono es muy diferente y no revela la admiración que siente Caro por las sociedades imperiales griega y romana, Neruda alude en *Alturas* los mismos símbolos de autoridad para denunciar la estructura jerárquica del poder en Machu Picchu como una injusta.

Por otro lado, David Darst ofrece una lectura alternativa del poema muy persuasiva: “For Caro, but not for Lope and Quevedo, the glorious past now fallen into ruins and turned to ashes is not a reflection on the present destruction... quite simply because the past is not Christian.” (Darst 15) Darst propone que *Itálica* es un poema producto de la Contra Reforma, basándose principalmente en la última estrofa:

the poem plays with the idea of a noble lord (Itálica) giving some kind of gift to the poet in payment for dedicating the poem to him... Ironically all man-made, material things of pagan Itálica have turned to ashes and dust... but the body of a simple Christian remained whole, incorruptible and permanent. Geroncio's corpse is, in truth, the only thing Itálica has to give to Rodrigo Caro. (Darst 14)

Esta lectura podría explicar el desprecio por los dioses y reyes paganos, y las connotaciones religiosas palpables en la última estrofa. Sin embargo, como no le sirve en su argumentación, Darst parece ignorar la tercera estrofa, evadiendo la discusión del rol de los héroes nacionales. Considero que en este texto tanto los restos de Geroncio como los de Trajano están enterrados en Itálica, que Caro considera como la cuna de los orígenes religiosos y políticos del reino cristiano de España. Como Ferri Coll asevera, la conclusión es parte del deseo

⁷ El verso “Roma, a quien queda el nombre apenas” se una alusión al poema de Francisco de Quevedo, *A Roma sepultada en sus ruinas*.

de Caro de entrelazar el pasado y el presente, uniendo de forma conciliadora, la Antigüedad y la Cristiandad.⁸

En los poemas de Caro y Neruda el catálogo de los héroes revela una ansiedad con los orígenes, un deseo de reflexionar sobre la historia nacional a través de las ruinas y de esta forma crear un sentido de continuidad histórica. La última estrofa del poema de Caro apunta a este particular interés en el lugar de nacimiento del héroe: "Aquí nació... gran padre de la patria, honor de España... triunfador Trajano". (v.35-37). El prestigio del legado nacional, emblemático en Trajano, Adriano, Teodosio, y Geroncio, está enraizado en las ruinas, aunque sólo "zarzales" quedan de sus jardines. Para la percepción barroca la naturaleza se apodera de la historia, lo cual se podría leer también como un planteamiento teológico sobre la vanidad de la labor humana en oposición al poder inconmensurable de Dios. La obsesión barroca con las oposiciones y las paradojas presentes en el poema de Caro, confirman lo que Orozco Díaz sugiere: "en las ruinas se ha realizado esa asimilación completa entre lo artificial y lo natural."⁹ (Orozco 123) En la Itálica de Caro los lagartijos invaden las casas y sus jardines olvidados, señal de la abrumadora capacidad de la naturaleza de reapropiarse del espacio y de la producción humana. En este sentido, se podría leer el argumento de Simmel y de Starobinski en el que las ruinas reagrupan lo natural y lo cultural, lo "espiritual" y lo "artificial." Al igual que *Salmo XVII "Miré los muros de la patria mía"* de Quevedo, el poema de Caro pinta el paso del tiempo como un proceso que va de lo general a lo particular, de la nación y el paisaje natural hasta la casa y el cuerpo:

La casa para el César fabricada
¡Ay! Yace de lagartos vil morada.
Casas, jardines, césares murieron,
Y aún las piedras que de ellos se escribieron. (v.48-51)

La muerte y la destrucción están estampadas en las casas de los Césares. ¿Pero cómo podemos narrar la historia de Itálica si no tenemos ni siquiera "las piedras que de ellos se escribieron"? La escritura marca el comienzo de la histo-

⁸ Ferri Coll alude a la prosa de Caro *El memorial de Utrera y Antigüedades* para recordar cómo el poeta usa "los falsos Cronicones" para probar la existencia dudosa de mártires como Geroncio en Itálica. En sus trabajos arqueológicos, Caro le dedica varios capítulos también a los "hijos ilustres de Itálica," Trajano, Adriano y Teodosio.

⁹ En su ensayo sobre ruinas y jardines, Orozco Díaz une la revisión de estos motivos poéticos en el Barroco a el desarrollo de varias áreas científicas como la Arqueología y la Botánica. (Orozco Díaz, Emilio. *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947.)

ria como eventos narrables, y trazables. Sin la memoria de las piedras escritas, el poeta sólo puede reconstruir el pasado a través de un acto imaginativo.

España en el corazón de Neruda establece un diálogo con la tradición barroca de las ruinas, en particular con el texto de Caro, aunque claramente son poemas que surgen de contextos históricos y políticos muy diferentes.¹⁰ Neruda llegó a España en Mayo de 1934. Vivió en Barcelona como cónsul chileno y en febrero de 1935 le asignan ser cónsul en Madrid. La República española estaba en pleno proceso de ebullición política. La brutal represión militar de la revolución de mineros en octubre de 1934 en Asturias marca uno de sus momentos históricos más terribles. Pedro Gutiérrez Revuelta elocuentemente resume la situación tan conflictiva: “El nacimiento de España de movimientos pro-fascistas como la Falange (1933); la victoria de las derechas en las elecciones de noviembre de ese mismo año y el compromiso político de muchos intelectuales europeos aceleró la politización de los jóvenes intelectuales españoles. Politización no exenta de crisis de identidad.” (Gutiérrez Revuelta 300) España estaba galvanizada, y Neruda mismo explica lo que esto implica en su obra: “El contacto con España me había fortificado y madurado. Las horas amargas de mi poesía debían terminar. El subjetivismo melancólico de mis *Veinte poemas de amor* o el patetismo doloroso de *Residencia en la Tierra* tocaban a su fin.” (*Confieso* 196) Aunque en este ensayo me concentraré en “Canto sobre unas ruinas,” tanto *España en el corazón* como *Canto General* intentan contribuir a la lucha contra el fascismo y el colonialismo. Son colecciones poéticas que apelan a movilizar la conciencia de un colectivo, unido por la guerra o la opresión, para que se conecten ya sea con el presente histórico de España o con el pasado Inca en América Latina. Neruda abandona su pose anti-intelectual, y busca en la “cultura”, en los libros, lo que los románticos pretenden encontrar en la “naturaleza”: “Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. ¿Puede la poesía servir a nuestros semejantes? ¿Puede acompañar las luchas de los hombres?” (*Confieso* 196)

La metáfora de la poesía como un arma puede considerarse manida, pero lo que Neruda precisamente intenta hacer es escapar la cómoda, y estancada posición estética del “arte por el arte.” La poesía se convierte en un servicio público para Neruda, y los poetas modernos que se movilizan con la guerra se vuelven como juglares en el medioevo, imprescindibles para mantener la me-

¹⁰ Los poemas que Neruda escribió justo después que su amigo Federico García Lorca fuese asesinado, fueron fundamentales para su desarrollo político y literario. Entre otros críticos, Emir Rodríguez Monegal destaca “el profundo viraje de su poesía desde la guerra civil española.” (*Neruda: el viajero inmóvil* 149)

moria histórica de sus comunidades. *España en el corazón* es un libro que literalmente surge de los restos, los desperdicios de la guerra. Las ruinas que se representan en sus poemas se ven materializadas en la construcción del libro mismo. Neruda lo describe como un libro con una historia muy rara: “Creo que pocos libros... hayan tenido tan curiosa gestación y destino.” (Confieso 174) El libro se imprimió en circunstancias muy difíciles hacia el final de la guerra, Neruda recuerda que: “Años después vi un ejemplar de esta edición en Washington, en la biblioteca del Congreso, colocado en una vitrina como uno de los libros más raros de nuestro tiempo.” (174) Manuel Altolaguirre lo imprimió junto a soldados republicanos en el Monasterio de Monserrat en Cataluña. No tenían papel para imprimirlo y por lo tanto utilizaron todo lo que encontraron. Altolaguirre cuenta que: “El día que se fabricó el papel del libro de Pablo fueron soldados los que trabajaron en el molino. No sólo se utilizaron las materias primas (algodón y trapos) que facilitó el Comisariado, sino que los soldados echaron en la pasta, ropas y vendajes... trofeos de guerra, una bandera enemiga y la camisa de un prisionero moro.” (Altolaguirre 908-909) Son las víctimas, los soldados republicanos a los que se les dedica el manuscrito, los que literalmente fabrican *España en el corazón*. En un momento simbólico, los poemas que pintan la destrucción de la guerra, emergen de esos mismos residuos, un conmovedor proceso de reciclaje, que subraya una continuidad “uncanny” con su referente histórico. En contraste con “Canto sobre unas ruinas,” uno de los poemas principales de la colección, que termina con una nota pesimista en la cual de las cenizas nada surge, este libro es en sí un producto de la basura, de los desperdicios, que transforman la nada de la guerra en poesía desafiante.

En *España en el corazón*, para intensificar la urgencia y la inmediatez de la guerra, Neruda poetiza un Madrid en ruinas y una España en llamas. En “Explico algunas cosas” la voz poética se dirige a los generales fascistas, y de forma indirecta a los lectores, exigiendo que se enfrenten a esa realidad, y a su vez haciendo eco del lenguaje metonímico de Rodrigo Caro:

mirad mi casa muerta
mirad España rota...
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
del corazón.

La casa arruinada, el país dividido, y el niño muerto son todas analogías que dramatizan la gravedad del contexto histórico. Estos poemas no son meras

evocaciones de un pasado lejano, del que tenemos que extraer una lección. Sus imágenes revelan la guerra que se vive en esos mismos instantes; por lo tanto, estas ruinas modernas deben desencadenar un particular sentido del horror ante lo real.¹¹

La repetición de los últimos versos de “Explico algunas cosas”, “venid a ver la sangre por las calles,” dramatizan el final y le exigen al lector a que se convierta en testigo de la historia. En conexión con el topos barroco de las ruinas, la sangre de los niños que corre por las calles puede reemplazar el rol del río, que usualmente en los poemas sobre ruinas simboliza el paso del tiempo y el silencioso testigo de la historia. De la sangre, de los cuerpos rotos surgen armas que materializan la resistencia; en contraste con otro poema como “Canto sobre unas ruinas,” en “Explico” vemos un tipo de resurrección que Neruda evocará posteriormente en *Alturas de Macchu Picchu*.¹² El uso de los imperativos en “Explico algunas cosas” le da énfasis a ese tono desafiante, ansioso que también caracteriza parte de *Alturas*, en especial el Canto X cuando la voz poética se enfrenta a la ciudad inca y le pide respuestas.

Por otro lado, la falta de imperativos en la *Itálica* de Caro indica un tono muy diferente, que corresponde más con “Canto sobre unas ruinas” en *España en el corazón* que con *Alturas*. “Canto sobre unas ruinas” no evoca un lugar particular, no tiene apóstrofe a Machu Picchu o a Itálica, y el poema no es un ataque a un sistema jerárquico como lo es *Alturas*. El poema de Caro tampoco denuncia la estructura social de Itálica, lo cual explica la falta de imperativos, ya que *Itálica* se caracteriza por un tono de admiración al pasado glorioso y por una gran pena ante las ruinas de esa gloria. Amado Alonso y Enrico Mario Santi han discutido respectivamente las conexiones entre *Itálica* y “Canto sobre unas

¹¹ Algunos críticos tienden a menospreciar este libro considerándolo “transparente,” pero en este sentido, coincido con Jaime Alazraki en que estos poemas demuestran una claridad política, que no necesariamente está atada a una conversión política: “La poesía de Neruda abandona los antros oscuros de la inconsciencia para elevarse a la claridad de la conciencia.” *Poética y poesía de Pablo Neruda*. New York: Las Ameritas Publishing Company, 1965. (189)

¹² John Felstiner subraya cómo la transformación estética que provoca *España en el corazón* es fundamental para la construcción de *Alturas*: “At the end, Neruda shapes his imperatives with line breaks that show a stronger, simpler touch... a new purpose, a sense of what to speak for and whom to speak to, without which *Alturas de Macchu Picchu* is inconceivable.” *Translating Neruda, The Way to Macchu Picchu*. Stanford: Stanford University Press, 1980. (118) El uso de los imperativos en “Explico algunas cosas” le da énfasis a ese tono desafiante, ansioso que también caracteriza parte de *Alturas*, en especial el Canto X cuando la voz poética se enfrenta a la ciudad inca y le pide respuestas.

ruinas." En referencia al texto de Neruda, Alonso considera "un acierto artístico el de iniciarlo con una resonancia de la canción de Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*." (Alonso 365). El comienzo del texto lo sitúa ya dentro del topos barroco en donde la naturaleza se apodera del espacio cultural, pero la lectura de Alonso tiende a privilegiar al Neruda romántico.¹³ Santí sugiere que Alonso no se percata de la diferencia entre el poema de Caro y el de Neruda:

The most important among these differences are the nature of ruins and the events that occasioned them. Whereas Caro's poem provides a moral argument on the vanity of history through ruins decayed by the weathering of time, Neruda's is a lament for human fate through the spectacle of ruins destroyed by human intervention. (Santí 139)

La presencia del destino en "Canto sobre unas ruinas" se revela en el verso "todo por una rueda vuelto al polvo". El tiempo se materializa a través del círculo, del movimiento circular que evoca a una naturaleza repetitiva. Pero aquí, frente a esta fuerza apocalíptica tan destructiva hasta la rueda de la fortuna pierde su aura, rodeada de una serie de objetos que desaparecen; no ya ruinas, si no desperdicios, como orina y perfumes, vidrio y alcanfor. Santí apunta a un elemento crucial de este texto: la evasión de un referente histórico. Sin embargo, el poema es parte de una colección cuyo contexto histórico no se puede ignorar. La guerra civil española está literal y metafóricamente presente en todo estos poemas; aunque "Canto sobre unas ruinas" dibuja un paisaje que podría asociarse con cualquier espacio en ruinas.¹⁴ Los lectores de Neruda sabían que "Canto sobre unas ruinas" apuntaba a la guerra española pero al no destacar su especificidad, Neruda está alertando a la posibilidad de una Europa, de un mundo en ruinas, y no sólo de una España destruida.

¹³ Coincido plenamente con la crítica a Alonso y con el énfasis benjaminiano de Santí ante el significado histórico de las ruinas. La contextualización del poema como parte de una estética de solidaridad política es una forma de historizar las ruinas: "Ruins are not simply the wasteland that occasions nostalgic laments but historical signs that, being marks of transience, render their presence paradoxical and their meaning far from certain." (Santí 140).

¹⁴ Rafael Osuna afirma que este poema introduce el tono de la revista *Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol*: "'Canto sobre unas ruinas' abría simbólicamente la ruta ideológica y temática al resto de las composiciones de la revista." (Osuna 76-77) Osuna también reitera lo que sugieren Alonso y Santí sobre "Canto sobre unas ruinas": "Los versos que compone Neruda laten con pulsaciones exclamativas... (con) tono decididamente elegíaco. El tema de las ruinas, ahora no destruidas por el tiempo como en la lírica barroca sino por el impacto mortífero de la maquinaria moderna, alienta en todos sus versos, comenzando por el mismo principio en el que a todas luces se reconoce una vinculación con la famosa 'Canción a las ruinas de Itálica.'"

El poema comienza con la metáfora de las ruinas como un pañuelo, usado y viejo, abandonado y olvidado. Los primeros versos aluden al apóstrofe a Fabio en el poema de Rodrigo Caro. Neruda reitera desde el principio la destrucción absoluta: “Esto que fué creado y dominado... yace -pobre pañuelo- entre las olas / de tierra y negro azufre.” A pesar de ese comienzo apocalíptico, las primeras cuatro estrofas describen el génesis de las cosas y de la vida, como hará en *Canto General*, con “La Lámpara en la Tierra.” En forma de típica paradoja barroca, la vida surge de la muerte:

... como la flor que sube
desde el hueso destruído, así las formas
del mundo aparecieron. Oh párpados,
oh columnas, oh escalas.
Oh profundas materias
agregadas y puras: cuánto hasta ser campanas!
cuánto hasta ser relojes!...

La flor que nace de un hueso, y que paradójicamente sirve como abono para la tierra, puede aludir a *The Waste Land* de T.S. Eliot: “April is the cruelest month, breeding / Lilacs out of the dead land,” a su vez un eco de la elegía de Walt Whitman al Presidente Lincoln, “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d.” Los apóstrofes del poema de Neruda intensifican el tono elegíaco, y a la misma vez narran el proceso creativo con el cual la naturaleza se transforma en productos culturales, como columnas, campanas y relojes. Por lo tanto, es un proceso inverso en comparación con el que describe Caro en su viaje arquitectónico y arqueológico a través de Itálica. La cultura se representa aquí en símbolos espaciales y temporales que aparecen y desaparecen: columnas que apoyan los edificios que habitamos, campanas y relojes que marcan nuestras formas de medir el tiempo.

La relevancia de los metales como un signo de una modernidad mecanizada es clave. Concha Meléndez plantea que: “Podría comentarse ya la química poética de Neruda, que se desdobra de su frecuente símbolo *metales*. El “aluminio de azules proporciones,” “el cemento pegado al sueño de los seres,” son elementos inconfundibles en ruinas de hoy. Los seres dormidos por la muerte sueñan ahora adheridos a las materias rotas.” (Meléndez 301) El aluminio y el cemento pueden servir para la construcción, o también se pueden leer como restos de la destrucción, como sostiene Meléndez. Más bien, los leo como elementos que componen la creación de las ciudades, los edificios y las casas, y por

eso están atados a los sueños de la gente.¹⁵ Además las paredes no se están derrumbando, si no lo contrario: “las paredes se levantan.” En la siguiente estrofa, la naturaleza sirve como metáfora de cómo los objetos culturales se expanden y “crecen.”

“Canto sobre una ruinas” se mueve de lo general a lo particular, de la creación de las cosas a una escena nocturna en un espacio moderno. El papel se acumula como si así se condensara el paso del tiempo, la historia:

Allí dentro en blanco, en cobre,
En fuego, en abandono, los papeles crecían,
el llanto abominable, las prescripciones
llevadas en la noche a la farmacia mientras
alguien con fiebre,
la seca sien mental, la puerta
que el hombre ha construido
para no abrir jamás.

Estos versos representan un cambio dentro de la evolución de las cosas. La guerra moderna no se ve de forma explícita, pero el dolor y la enfermedad dentro de una escena moderna sí: la persona desesperada que busca en la farmacia aliviarle la fiebre al otro. La fiebre puede anunciar la muerte, la puerta cerrada. En la desquiciada realidad de la guerra, sólo nos encontramos con puertas cerradas. “Todo ha ido y caído / brutalmente marchito” es el verso de “Canto sobre unas ruinas” que capta el movimiento, el proceso de caer y desaparecer, las ruinas en sí. Irónicamente, las ruinas aquí no parece a primera vista ser producto de la intervención humana como ha indicado antes Santí, sino de lo inevitablemente natural, donde todo se cae, “brutalmente marchito,” desvanecido como una flor; la diferencia de la destrucción natural es que va acompañada de un ciclo en el que la semilla renace, y aquí no hay renacimiento posible. La siguiente estrofa describe con más detalle los restos de la fuerza destructiva que se vuelven ruinas a través del poema, pero que fuera de su estetización, consideraríamos deshechos, basura.

El catálogo de héroes que encontramos tanto en la *Itálica* de Caro como luego en *Alturas*, y que suele caracterizar al topos de las ruinas, aparece en “Canto sobre unas ruinas” como un espectáculo surrealista de violencia. La personificación de las herramientas, “utensilios heridos”, sirve de metonimia; son las partes de los trabajadores heridos en la guerra civil española. En una

¹⁵ Alazraki reivindica esta interpretación: “ ‘Las formas del mundo’ que van apareciendo... todo aquello es obra del brazo humano, levantando tras la paciente laboriosidad de siglos y generaciones, creado con la fuerza constructiva del músculo y la ilusión del sueño.” (Alazraki 197)

escena similar al paisaje de cuerpos rotos del “Guernica” de Picasso, el catálogo de héroes de Neruda se reduce a una aglomeración de “mejillas” y “espuma sucia.” Los armarios de la ciudad parecen haber sido bombardeados y develan sin pudor sus intestinos: “telas nocturnas,” “vidrio, lana, / alcanfor, círculos de hilo y cuero.” A pesar de que la visión barroca de las ruinas como los restos de un espectáculo circular en el que las ciudades imperiales surgen y se derrumban con la misma intensidad, en “Canto sobre unas ruinas” no hay resurrección: “todo reunido en nada, todo caído / para no nacer nunca.” Aunque haya estado ligando este poema de Neruda con la tradición barroca, en especial con el texto de Caro, aquí claramente se distancia ya que su falta de fe en la resurrección de las cosas y de los cuerpos lo acerca mucho más a la tradición modernista y surrealista, y sugiere no sólo su ateísmo, si no la destrucción masiva, tipo bomba nuclear.¹⁶ Por lo tanto, en contraste no sólo con Caro, si no con muchos de los poemas sobre la guerra, inclusive con la mayoría de textos en *España en el corazón*, aquí Neruda demuestra una falta de consuelo y de esperanza. El tiempo circular, simbolizado en la rueda del destino se destroza, junto con todo lo demás.

Dentro del contexto de la guerra civil española, es comprensible para Neruda querer invocar nostálgicamente la paz como “sed celeste” y los años de la República como “épocas de polen y racimo.” Las metáforas naturales de una era fructífera se contrastan con las metáforas de muerte, la madera derruida y la guitarra podrida. “Sed” se une a “ved” a través de la rima interna. La repetición del verbo “ved” en imperativo no es tan drástica como la acumulación de imperativos en *Alturas*, pero sí sirve para sugerir que el rol del lector es el de ser testigo de la historia y el rol del poema es ser una imagen de lo que está pasando en la “realidad”:

... ved cómo
la madera se destroza
hasta llegar al luto: no hay raíces
para el hombre: todo descansa apenas
sobre el temblor de lluvia.
Ved cómo se ha podrido
la guitarra en la boca de la fragante novia:
ved cómo las palabras que tanto construyeron,
ahora son exterminio...

¹⁶ Juan Manuel Marcos asevera que César Vallejo en *España, aparte de mí ese cáliz* y Neruda en *España en el corazón* coinciden en su representación utópica de España y en la influencia de Quevedo: “El emblema retórico en que Vallejo y Neruda convergen en la tradición quevedesca es el oxymoron.”

El poema no es sólo la evocación de las ruinas, si no la representación del movimiento en sí, del colapso, del proceso de putrefacción. El hablante le exige al lector que vea, que abra sus ojos a lo que ocurre. La madera destruida puede apuntar a los ataúdes de madera que hablan del luto de la tierra y de sus múltiples muertos. Santí y Alonso también reiteran la tierra baldía, desarraigada en estos versos: “no hay raíces / para el hombre.” Contrario a la metáfora de expansión en las “parras de oscura piel humana,” del comienzo del poema, aquí los humanos no tienen raíces. Leo en estos versos el retorno la “nostos”, a la naturaleza, en los ataúdes de madera, que regresan y se sumergen en la tierra, pero ya no como semillas de las que crecerán árboles y raíces. La guerra desarraiga a sus víctimas, les destruye sus sentido de pertenencia, ya sea porque terminan muertos o en el exilio, interno o externo, fuera o dentro de España.

España en el corazón desarrolla algo que ya está presente en *Residencia en la Tierra II*. En su excelente análisis sobre “La calle destruida” y “Canto sobre unas ruinas,” Gutiérrez Revuelta subraya que en ambos textos hay una muerte, un tiempo en “retroceso”, donde los agentes históricos juegan un rol crucial. Gutiérrez Revuelta se concentra en el símbolo de la madera:

La madera en *España en el corazón* ya se percata como tiempo fecundo: tiempo social, tiempo de trabajo. Pero la fuerza que destruye la madera en “Canto sobre unas ruinas” es una fuerza aniquiladora de la materia... La fuerza que ha destrozado la madera ha desmaterializado también el tiempo: “un temblor de lluvia.” (Gutiérrez Revuelta 306)

La noción del tiempo “en retroceso”, es también una característica de los poemas barrocos, por ejemplo en la *Itálica* de Caro la naturaleza recobra el espacio que una vez habitó. El proyecto de civilización se propone “controlar” la naturaleza, algo palpable en los jardines, intentos de organización de lo natural: “los jardines... ahora son zarzales y lagunas.” Mientras que la naturaleza asume su control precisamente cuando impone su falta de “orden” humano. “Canto sobre unas ruinas” es una canción, un llanto, como el canto de Orfeo, que desea conmover a la naturaleza, y cuyas lágrimas se perciben en “un temblor de lluvia...” La última huella responde al último rastro de dolor humano, la naturaleza se apodera una vez más a través del musgo de la huellas de los muertos: “la huella –ya con musgos- del sollozo.” El poema mismo se transforma en la “huella... del sollozo” cuando recordamos el llanto del trabajador chileno al escuchar por primera vez *España en el corazón*. Sin embargo, aunque podemos debatir si en este poema encontramos rastros de nostalgia y melancolía, sin duda la

voz poética no es el yo narcisista que sólo ve su crisis existencial en la destrucción exterior.

En esta pintura sombría de las ruinas, no hay esperanza ni hay música: los novios están muertos, y en una imagen surrealista, la novia se queda con una guitarra rota que le atraviesa las boca. Concha Meléndez propone que la guitarra es un símbolo de la poesía misma. En “Canto sobre unas ruinas” las palabras personificadas que han construido tanto se refieren al discurso, al proyecto político de la República española, ahora eras de “polen y racimo.” Las palabras, al igual que los que las verbalizan, son exterminados. Las ruinas del título de este texto evocan al final los pedazos desperdigados de cal y mármol, posibles metáforas de los edificios y las tumbas destruidas: “mirad sobre la cal y entre el mármol / deshecho / la huella –ya con musgos- del sollozo.” El imperativo final cambia, y aunque no hay necesariamente una gran diferencia entre ver y mirar, ambos apuntan a diversas formas de observar. El espectador tiene que mirar con detenimiento para ver la huella del dolor, vestida de musgo. La típica iconografía barroca y romántica de las ruinas en la pintura y la poesía resalta pedazos de columnas, transfiguradas por la hiedra y el musgo. La visión de las ruinas que entrelazan lo natural y lo cultural es otra forma de subrayar su olvido, son restos de un pasado histórico.

Las metáforas orgánicas subrayan que todo se destruye, hasta las raíces: “no hay raíces para llegar al hombre.” En este sentido *Alturas de Macchu Picchu* proyecta una visión totalmente diferente; desde el comienzo, el viaje a la ciudad inca se representa como un viaje a las raíces de América Latina. Neruda cambia no sólo el tono pesimista de “Canto sobre unas ruinas”, si no que insiste en el poder de la poesía de darle vida a lo muerto, insiste en un renacer que surge de las cadenas, de las ruinas de Machu Picchu. Parece que las distantes voces de los trabajadores incas son más accesibles que los llantos de *España en el corazón*; los muertos de la guerra civil están demasiado vivos en su memoria como para pretender darles voz.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. *Poética y poesía de Pablo Neruda*. New York: Las Ameritas Publishing Company, 1965.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*. (1st. Edition 1940, 2nd edition, 1950). Madrid: Gredos, 1997.
- Altoaguirre, Manuel. “Carta a José Antonio Fernández de Castro.” *Obras Completas III*, Pablo Neruda. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.

-
- Barfield, Owen. *Poetic Diction, A Study in Meaning*. (1st edition, 1928) rpt. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 3rd edition, 1973.
- Benjamin, Walter. "Allegory and Trauerspiel." *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: Verso, 1998.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Concha, Jaime. *Neruda (1904-1936)*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
- Culler, Jonathan. "Apostrophe," *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature and Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Darst, David. "The Conceptual Design of Rodrigo Caro's *Itálica*." *Hispanófila* 109, Chapel Hill, NC, 1993.
- Durán, Manuel and Safir, Margery. *Earth Tones, The Poetry of Pablo Neruda*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Felstiner, John. *Translating Neruda, The Way to Macchu Picchu*. Stanford: Stanford University Press, 1980.
- Ferri Coll, José María. *Las ciudades cantadas, el tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*. Alicante: Universidad de Alicante, 1995.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia," *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. Vol. XIV (1914-1916). London: Vintage, 2001.
- García Lorca, Federico. *Presentación de Pablo Neruda, en Madrid 1934*. rpt. in *Obras completas*. (Madrid: Aguilar, 1960)
- González Echevarría, Roberto. "Introduction to Neruda's *Canto General*. The Poetics of Betrayal." *Canto General*. Translation, Jack Schmitt. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Gutiérrez Revuelta, Pedro. "Neruda en España: 'La calle destruida'" *Ideologies and Literature, Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis*. Vol.4 (No.1), Spring, 1989.
- Huyssen, Andreas. "Nostalgia for Ruins." *Grey Room*, Issue 23. 2006 (6-21)
- Marcos, Juan Manuel. "Vallejo y Neruda: la Guerra civil española como profecía hispanoamericana." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 258 (1) (Jan.- Feb. 1985).
- Meléndez, Concha. "España en el corazón de Neruda." *Repertorio Americano*. (14 de septiembre de 1940). Tomo 27, núm. 19-20.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido, Memorias*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 3rd ed., 1979.
- _____. "Sobre una poesía sin pureza," Prólogo a la revista *Caballo verde para la poesía*. Madrid, Oct. 1935. *Obras Completas*. Vol. III, Buenos Aires: Editorial Losada, 1957, 4th ed., 1973.
- _____. "Conducta y poesía," Prólogos a la revista *Caballo verde para la poesía*. Madrid, (Oct. 1935- Jan. 1936), *Obras Completas*, Vol. III, Buenos Aires: Editorial Losada, 1957, 4th ed., 1973.
- _____. "Viaje al corazón de Quevedo". (*Viajes*, 1955). *Obra Completa*, Vol.II. Buenos Aires: Losada, 3rd ed., 1968.
- _____. "Algo sobre mi poesía y mi vida." (Second conference in *Mi poesía*, given in the University of Chile in January 21, 1954). *Aurora*. (Santiago, July 1954)

-
- Orozco Díaz, Emilio. *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947.
- Orringer, Nelson. "España en el corazón de Neruda y su solidaridad generacional." *La Chispa 87, Selected Proceedings*. Paolini, Gilbert. Ed. New Orleans: Eighth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, Tulane Univ., 1987.
- Osuna, Rafael. *Pablo Neruda y Nancy Cunard (Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol)*. Madrid: Editorial Orígenes, 1987.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Neruda: el viajero inmóvil*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.
- Santí, Enrico Mario. *Pablo Neruda, The Poetics of Prophecy*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Simmel, Georg. "The Ruin." (Trans. David Kettler from *Philosophy of Culture*, 1911). *Georg Simmel 1858-1918, Collection of Essays*. Translator and Editor, Kurt H. Wolff. Columbus: Ohio State University Press, 1959.
- Starobinski, Jean. "La mélancolie dans les ruines," *L'invention de la liberté (1700-1789)*. Genève: Edition d'Art. Albert Skira, 1994. (1st. ed. 1964).
- Wilson. E.M. "Sobre la Canción a las ruinas de Itálica de Rodrigo Caro." Madrid: *Revista de Filología Española*. Tomo 23, 1936.

CECILIA ENJUTO RANGEL

Universidad de Oregón (Estados Unidos)

LENGUAJE Y REALISMO MÁGICO

INTRODUCCIÓN

Aunque nuestra intención es reflexionar en torno a la relación que existe entre el lenguaje y el realismo mágico, no parece ocioso delimitar el concepto de este tan comentado tipo de realismo, sin que ello tenga que ir más allá de una aproximación orientativa para poder entender mejor lo que en su gestación haya tenido que ver el lenguaje, o si es el lenguaje y no la realidad el factor responsable que ha operado como agente en su génesis y, al mismo tiempo, si creemos que lo es, precisar en qué forma y grado.

Para comenzar sugiero que la obra literaria es ante todo, sobre cualquier otra posible consideración, un producto lingüístico elaborado estéticamente, que es lo que confiere al enunciado lingüístico, al texto, las propiedades que nos hacen reconocerlo como literario. Naturalmente no es un discurso sin referente; no hay discursos sin referente, sea de índole material, en el sentido corriente del término, intelectual, sobrenatural, mitológico o mágico. No podemos concebir el hecho literario fuera de lo que es el esquema comunicativo semasiológico, en el cual, además del mensaje, se involucran el emisor (escritor) y el receptor (lector) en un contexto intertextual, o de manera amplia en un contexto socio-cultural, donde lo antropológico ejerza una influencia notable.

Dicho esto, juzgo imprescindible situar el realismo mágico dentro de un extenso espectro conocido en el ámbito literario como realista, como uno de los ejes sobre el que ha girado la tradición literaria, la macroteoría de los géneros, sea la concreción del mismo diversificada en diferentes formas que han matizado la relación de lo literario con la realidad externa.

Si ha sido aceptado el sintagma 'realismo mágico' como definidor de una manera de hacer literatura, sobre todo, por lo que se refiere a la narrativa, está claro que los dos componentes que lo constituyen, como resultado compuesto de la suma de sus contenidos, nos proyectan a un concepto que algo tiene que ver con el realismo, al tiempo que nos invita a rechazarlo por apreciar una cierta contradicción interna, que sólo la misma naturaleza inefable del lenguaje es capaz de solventar.

REALISMO

Tratar de delimitar lo que es el 'realismo mágico' por remisión a lo que se entiende por realismo estricto sería una tarea poco dificultosa si la concepción del mismo fuera sostenida por unanimidad, mas ése no es el caso, no existe un

criterio único con respecto a sus propiedades. Con sólo consultar el índice de la obra de Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario* (1992),¹ se puede constatar que ha sido caracterizado como platónico, aristotélico, genético, formal o inmanente, intencional y, por supuesto, mágico. De ellos es especialmente interesante, en principio, la pareja 'genético/inmanente'. El primero opera a partir de la consideración previa de la realidad, que hará suya la obra literaria con la transparencia o la fidelidad de una cámara fotográfica o de una cámara de vídeo, cuando proceda, donde los recursos literarios se tratan de olvidar en cuanto generadores de formas estéticas predeterminadas, valorables en sí mismas, al margen de la referencia objetiva a la que queden vinculadas. Es como si la realidad, en su propia combinatoria, ya estuviera organizada en secuencias, incluso sintácticamente, dispuesta para ser captada a través de la potencialidad retratística del lenguaje, con el concurso de la habilidad técnica del operador, en su trabajo específico de narrador. En este sentido el lenguaje es "heterónomo", en correspondencia biunívoca con la heterogeneidad del mundo de los objetos.

El segundo, es formal, y reposa en la asunción de que la realidad de que se puede hablar en relación con la obra literaria es la que se encuentra recogida de manera 'autónoma' en el interior de dicha obra, de manera que comienza a existir como tal en ella y se conforma en ella. El lenguaje de la narración no remite a una realidad preexistente, sino a una realidad que él mismo va generando en el flujo textual.²

No entramos a valorar cuál de las dos visiones del realismo literario es más acertada, puesto que ambas tienen elementos razonables para la formulación teórica, a partir de los postulados de que parten para su elaboración. Tampoco insistimos en si el realismo literario sólo se ha de contemplar como fenómeno artístico que ofrece el mundo de manera verosímil, no veraz, o que el acto pragmático que implica la producción del texto es en definitiva un acto intencional que justifica la oferta realista al lector, el cual quedará consumado con la aceptación, por parte del lector, de la particular intencionalidad. Aunque sí apostamos por resaltar que en la comunión intencional entre el autor y el lector es donde la realidad se presenta, bien sea, desde el mundo a la obra literaria de manera directa o a través de imágenes, dicho esto en un sentido relajado.³

De cualquier modo, lo realista se caracteriza por hacer presente de manera directa, o a través de imágenes, no sólo del mundo exterior, sino también del

¹ VILLANUEVA, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*; Madrid: Instituto de España, Espasa Calpe.

² Op. cit., p. 69. Los términos "heteronomismo" y "autonomismo" los toma D. Villanueva de Leo H. Hoek (1980): *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*; La Haya: Mouton.

³ Op. cit., pp. 86-ss.

interior, sin diferenciar en exceso los detalles, tanto del entorno natural, como del familiar, el social y cultural; podríamos decir con la intención de mostrar un mundo no contaminado existencialmente, donde quepan elementos de naturaleza espiritual, caracterizadores de los personajes, de sus vicios y virtudes, de sus ideas y despropósitos. Un cuadro paisajístico en el que aparezcan con evidencia todos estos elementos directamente o como imágenes de fácil comprensión, integrantes también de la elementalidad de la realidad ofertada.

EL REALISMO MÁGICO

El realismo mágico, por ser realismo, también se organiza como paisaje, como un panorama verosímil. De no ser así, tal denominación sería inadecuada y con las precisiones que se hagan, no lo es; no obstante, el realismo mágico incluirá aquello que se entienda por realismo.

No en vano el origen del término surge vinculado al realismo pictórico, no como consecuencia o exigencia de un tipo determinado de escritura narrativa llevada a cabo por escritores hispanoamericanos, ni como enunciado general que designara un manifiesto al que se adscribieron los escritores del subcontinente suramericano. Es el título de un trabajo de Franz Roh de 1925, *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*, publicado en la Revista de Occidente en su Biblioteca, y como artículo de la misma, con el idéntico título, que recoge capítulos entresacados del libro.⁴ De este artículo recogemos las palabras con que comienza, que, aunque la cita sea larga, son conveniente por su precisión y elocuencia:

LOS NUEVOS OBJETOS

Las fases de todo arte pueden diferenciarse simplemente por los distintos objetos que los artistas aprehenden, entre todos los objetos del mundo, merced a un acto de selección que ya por sí mismo es un acto de creación. Pudiera intentarse una historia del arte, que consistiera en enumerar los *temas* preferidos en cada época, pero sin omitir aquellos cuya ausencia y falta pueden ser igualmente significativas. Claro es que esto solamente nos daría la base primera para un sistema de las características; no obstante, podría constituir el terreno elemental, el único fructífero, para investigaciones más amplias. Hay, empero, una segunda vía abierta a la investigación de los objetos. Este otro modo, que trasciende de la ya citada estadística temática, aspiraría a determinar, por ejemplo, en

⁴ ROH, Franz (1925): *Nach-Expressionismus (Magister realismus)*; Leipzig. La traducción española es de Fernando Vela, publicada en la revista de Occidente, tomo XVI, 1927; pp. 274-301. Abate, Sandro (1997): "A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 26. 1; Madrid: Servicio de Publicaciones, UCM; pp. 145-59, afirma que su publicación lleva como título "Realismo mágico. Postexpresionismo", ignoro el porqué de la diferencia de título entre el que él nos ofrece y el que figura en la revista por mí consultada.

una época notoriamente aficionada a pintar cabezas de viejo, qué clase de vejez es la preferida, si la vejez acartonada o la linfática. Ninguna de estas investigaciones se refiere a ala forma. Sólo más tarde empieza aquella zona de lo formal, que reobra sobre las capas anteriores, de la misma manera que, viceversa, puede existir un influjo oscuro, todavía inexplicado, de ciertos objetos sobre ciertas maneras o formas de pintar. Pero con esto entraríamos de lleno en una tierra incógnita de la investigación histórico-artística.

Todo lo que dice con respecto a la pintura puede ser sopesado para trasladarlo al mundo de la teoría literaria. Este nuevo realismo es una respuesta al anterior expresionismo que, por reacción al impresionismo, hace uso de los “objetos fantásticos supraterrrestres, remotos”, con el nuevo realismo, ‘mágico’: “La humanidad parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo de la realidad y a un mundo imaginado”.

En el ámbito en donde el realismo mágico se enseñoorea es en el de la literatura hispanoamericana. Esto no sucede, como hemos adelantado, a partir de una empresa común por parte de los escritores de Hispanoamérica, en respuesta a un determinado programa compartido, sino que es resultado de una forma de escribir, cuyos elementos comunes caracterizadores han sido descubiertos por la crítica *a posteriori*, a pesar de que los autores intencionalmente buscaran unos derroteros acordes con las nuevas corrientes europeas, en cierta medida, en algunos aspectos herederos de fases anteriores como pudieran ser el gótico o el barroco. El camino del realismo mágico se engendra, consecuentemente, a partir de la asimilación de las nuevas corrientes europeas, cercanas a lo onírico y al psicoanálisis con elementos surrealistas que vienen a completar y reforzar algunos elementos propios del modernismo, como pueda ser la búsqueda de lo maravilloso en lo real y del lector universal, sin que por ello se haya de renunciar a la cultura propia, incluso teniendo presente el magisterio de Kafka. Todo ello va a suponer el desbordamiento de los cauces por donde discurría la anterior literatura de corte naturalista al uso. Del mismo modo, las nuevas concepciones de la realidad que emergieron en Europa, de índole antropológica, psicológica, sociológica, política y estética condicionaron el resultado último.⁵

Corresponde a Augusto Usler Pietri el mérito de haber sido el primero en utilizar en el campo de la literatura, tanto el significante “realismo mágico” como el significado que comporta, tal es:⁶

⁵ ABATE, Sandro (1997): “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 26. 1; Madrid: Servicio de Publicaciones, UCM; pp. 145-59.

⁶ USLAR PIETRI, Arturo (1986): *Letras y hombres de Venezuela*; Santiago de Chile: Ed. Universitaria; p. 12. Tomado de S. Abate, op. cit.

la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico

No sólo él, sino Carpentier y Borges pueden ser nombrados como los iniciadores del movimiento, por cuanto van sentando las bases de la nueva estética y de los nuevos ejes forjados con elementos procedentes de lo maravilloso, de la fantasía y del mito, sobre los que va a girar la verosimilitud, siempre imprescindible, de su narrativa.⁷

A partir de estos antecedentes, el camino se ensanchará hasta llegar a su culminación en la década de los sesenta con el llamado '*boom* hispanoamericano', que es el emblema comercial con que fue presentado el movimiento en los círculos canónico-comerciales. De todas formas, la virginidad del terreno sobre el que se iba a depositar la siembra del nuevo fenómeno literario estaba históricamente abonada, lo cual, unido al riego por goteo de la influencia de las novedades europeas, garantizaban su arraigo y fecundidad promiscua.

El propio descubrimiento del Nuevo Mundo supuso el gran ceremonial del mestizaje entre lo real y lo fantástico en el marco sorprendente del sobresalto. Los conquistadores, ante la extrañeza que les produjo la realidad del mundo presentido encontraron la evidencia de aquellos otros fantásticos, descritos especialmente en las novelas de caballerías, al tiempo que las aventuras imaginarias con las que soñaban enfrentarse cristalizaban en campos y naturaleza que, aunque presentidos y deseados, creían inalcanzables. Lo mágico y lo real quedaron fundidos. Como dice Graciela Maturo a propósito del simbolismo de García Márquez:⁸

Los actos históricos se refractan sobre el plano mítico en el que alcanzan su verdadera dimensión y sentido. Los sucesos míticos a su vez iluminan ejemplarmente el suceder histórico, al que prefiguran proféticamente

Ahora lo mágico no es algo que se sabe ajeno a la realidad, tanto por los lectores como por los mismos personajes de la narración, efecto de sortilegios, sino algo que experimentan existencialmente dentro del nuevo entorno. Tanto es así que nombres inventados en la literatura caballeresca van a nombrar lugares y territorios nuevos. La isla California de *Las Sergas de Esplandián*, escrita en 1510, será la denominación de la península y el estado de Norteamérica que hoy

⁷ Para precisiones sobre el marbete "realismo mágico" consúltese Darío Villanueva y José M^a Viña (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*; Madrid: Espasa Calpe; pp. 33-46.

⁸ MATURO, Graciela (1972): *Claves del simbolismo de García Márquez*; Buenos Aires: Fernando García Cambeiro; p. 72.

conocemos como tales; el nombre del gigante Patagón del libro titulado *Prima-león*, de 1512, será aprovechado por la expedición de Magallanes para designar la actual Patagonia, tras descubrir la existencia de unos indígenas de talla gigantesca.⁹

La literatura del realismo mágico puede ser entendida como un retorno a aquel momento de extrañeza y al mismo tiempo de evidencia, de mestizaje, que incluso se deja notar en el lenguaje con la incorporación inevitable de nuevas palabras que enriquecieron el léxico del castellano con términos hasta entonces inexistentes, galas de naturaleza exótica con nuevas referencias, por ser nueva la realidad a que se debían aplicar: *canoas*, *chocolate*, *chicha*, etc.

Sin embargo, para los indígenas su realidad no era sorprendente, no era mágica, lo era en cambio la realidad llegada a través del mar. Desde entonces el lector americano no se deslumbra ante la realidad que se muestra en la realidad que recoge la narrativa hispanoamericana. La racionalidad tradicional de corte europeo queda excluida, a pesar de que su mundo cuente con su propia racionalidad interna a la que se ajustan elementos como la madre, la raza, la actitud machista de los personajes, la violencia, el crimen, la venganza, etc., que dispuestos por el escritor de una manera determinada dan un resultado verosímilmente asumible, al tiempo que insólito y clamoroso. Lo que podríamos caracterizar como macondismo, para usar un término rentable, no puede ser visto como indolencia desde el punto de vista del lector europeo que lee, normalmente, sin los referentes de los cuales la distancia lo priva; hay que justificarla como una actitud natural en armonía con su mundo, que se exhibe muy del agrado y apetencia de las nuevas generaciones de los años sesenta, como *hippies* y similares, para las cuales la libertad sin condicionantes se eleva a la categoría de experiencia vital hasta alcanzar cotas antes inalcanzables.

La cultura acomodada institucional en las bibliotecas de los gramáticos, que mantenía oculto en el silencio el primitivismo telúrico de los pueblos, propicia la separación entre necesidades vitales y aspiraciones anímicas. En el mismo sentido la presión de la Iglesia oficial sofoca la manera natural de fusionar con el sentimiento religioso cristiano elementos rituales exóticos originarios como algo natural. Todo eso va a hacer que para el lector europeo lo que en otro texto y contexto sería visto como milagro, en la narrativa hispanoamericana del momento que nos ocupa lo será como un fenómeno congruente y natural con la realidad contada: levitaciones, auras envolviendo a los personajes, sanamientos de enfermedades de larguísima duración, edades desmesuradas, etc. Lo mágico se mezcla con lo real, como lo soñado se puede sentir como lo vivido; lo inespe-

⁹ RIQUER, Martín de (1968): *Aproximación al Quijote*; Barcelona: Teide, p. 20.

rado o la muerte pueden acontecer como algo perteneciente al acontecer natural sin que por su advenimiento se produzcan sobresaltos que no se correspondan con su más primigenia condición. Esto hace que la vida se ensanche, se dilate en todas direcciones, para vivificarlo todo con la insistencia impertinente de la tos ferina, para contagiarlo todo de verosimilitud.

En este orden no hace falta que los lugares y los tiempos se ajusten a las coordenadas de nuestros mapas y cronómetros convencionales, sino que la disposición con que el narrador coloca los elementos constituyentes de los mismos permite al lector descubrir esos espacios y tiempos, realmente inexistentes, en determinados lugares del continente, imprevistos en la lectura.

LENGUA Y REALIDAD

La relación entre lengua y realidad ha sido un tema de enjundia, central en los estudios lingüísticos a lo largo de la historia de la Lingüística. Ya dentro de las reflexiones filosóficas de la Antigüedad se cuestionó el carácter de esta relación. Para citar una referencia, *El Cratilo* de Platón sustenta el diálogo en la naturaleza arbitraria o no de la lengua sin llegar a conclusión alguna. La fundamentación del lenguaje en la naturaleza (*physis*), apoyado en la existencia de onomatopeyas y en la de rebuscadas etimologías para justificarla, se enfrenta a la que sostiene un origen convencional (*nómos*). Platón, no obstante, era de la opinión de que las palabras son incapaces de transmitir la verdad, pues sólo son sombras que hacen de mediadoras entre la idea y el objeto.¹⁰

En esta relación existen dos posturas extremas, una que sustenta que el pensamiento condiciona el lenguaje, y otra, que el lenguaje condiciona el pensamiento. Dentro de este ámbito controvertido, primero Sapir y luego Whorf, cuyos antecedentes se pueden vincular a Herder y sobre todo a Humboldt, incluso F. Boas, llevaron a cabo sus trabajos, los cuales han sido reconocidos como la hipótesis Sapir-Whorf. Para Edward Sapir:¹¹

El mundo de nuestras experiencias necesita ser simplificado y generalizado enormemente para que sea posible llevar a cabo un inventario simbólico de todas nuestras experiencias de cosas y relaciones; y ese inventario es indispensable si queremos comunicar ideas. Los elementos del lenguaje, los símbolos rotuladores de nuestras experiencias tienen que asociarse, pues, con grupos enteros, con clases bien definidas de experiencia, y

¹⁰ ESCAVY, R. (1997): "Lenguaje, literatura y realismo". *Quinientos años de soledad*; Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"; Zaragoza: *Tropelías*; pp. 237-250.

¹¹ SAPIR, Edward (1954): *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*; trad. de Margrit y A. Alatorre; México: F.C.E.; p. 19. Para diferentes visiones sobre las teorías del autor véase Koerner, K. (ed.) (1984): *Edward Sapir. Appraisals of life and work*; Amsterdam: John Benjamins, donde se recogen artículos de eminentes lingüistas sobre su vida y su obra.

no propiamente con las experiencias aisladas en sí mismas. Sólo de esta manera es posible la comunicación, pues la experiencia aislada no radica más que en una consciencia individual y, hablando en términos estrictos es incomunicable. Para que sea comunicada, necesita relacionarse con una categoría que la comunidad acepte tácitamente como una identidad.

En verdad, la hipótesis Salir-Whorf contiene dos principios, uno conocido como *determinismo lingüístico*, según el cual, el lenguaje determina la forma de pensar, y otro, el de la *relatividad lingüística*, que establece que las distinciones que pertenecen a una lengua no se descubren en cualquier otra lengua. Es decir, que la visión del mundo que se tiene depende de la lengua que nos sea propia. Benjamín Whorf afirma:¹²

Disecionamos la naturaleza según las líneas que traza nuestra propia lengua. [...] Dividimos la naturaleza, la organizamos en conceptos y les atribuimos un significado de la manera en lo hacemos, en gran parte porque tomamos parte en un acuerdo para que se organice de esta manera, un acuerdo que vale en toda nuestra comunidad de hablantes y que haya codificado en los esquemas de nuestra lengua

En opinión de Whorf la civilización occidental ha llegado a una visión de la realidad que se ha de considerar provisional, aunque lo siga manteniendo.¹³ Sin embargo, no por ello se ha de aceptar, puesto que otras lenguas tienen visiones diferentes, igualmente provisionales en su evolución independiente. En gran medida la lógica tradicional es la que ha propiciado, por su influencia colonizadora, la imposición de una determinada visión. Situados en esta perspectiva, el hopi, lengua amerindia estudiada por Whorf, sólo cuenta con una palabra (*masa'ytaka*) para designar cualquier objeto volador que no sea pájaro, lo que incluye insectos, aviones y pilotos. Esta misma lengua, según su manera de concebir el espacio y el tiempo, nos deja confusos a los hablantes de lenguas de origen indoeuropeo. Por lo que se refiere al tiempo, dos son las coordenadas, una objetiva y otra subjetiva; la primera, abarca todo lo que es o ha sido accesible a la experiencia, a los sentidos, tanto en el orden histórico como en el físico, por lo tanto, lo que nosotros tenemos conceptualizado como futuro no encuentra sitio en ella; la segunda, de índole subjetiva, se corresponde con el futuro, con todo lo que está en el corazón del hombre, de los animales y de las plantas. Con el espacio sucede algo parecido; existe un eje objetivo que se proyecta en todas direcciones físicas a partir del eje subjetivo particular, el cual asume la verticali-

¹² La cita la hemos tomado de CRISTAL, David (1987); edición española de CABRERA, J. C. (1994): *Enciclopedia del lenguaje*; Madrid: Santillana, p. 15.

¹³ WHORF, B. L. (1971) [1956]: *Lenguaje, pensamiento y realidad*; Barcelona: Barral, 268.

dad, en uno de cuyos extremos se sitúa el cénit, y en el otro, el corazón y lo subterráneo. Lo objetivo “es la mayor fuerza cósmica de la extensión”. Su distancia incluye también lo que nosotros consideramos tiempo, por el hecho de que dos acontecimientos ya ocurridos están separados por una distancia temporal. En apache nuestra realidad no se corresponde con la suya, pueden tener conceptualizado de manera unitaria “es una gota que cae”, como nosotros tenemos conceptualizado “caída” o “viento”. En la expresión que da cuenta de esa entidad interviene el verbo *ga* = “ser blanco”, el prefijo *no* = “movimiento hacia abajo” y le prefijo *tó* = “agua” o “salto”; así la expresión parafraseada significaría “como agua, o fuente blanca se mueve hacia abajo”. Mas si el mismo verbo *ga* lleva el prefijo *gohl* = “un lugar muestra su condición”, la expresión significaría aproximadamente “el lugar es claro, blanco; un claro, una planicie o plano”. En la lengua de los motilones de Colombia se usa *eto.kapa* con tres significados tan diferentes, para un europeo desconocedor de dicha cultura, como “suicidase”, “incubar huevos” y “hacer tortas de trigo”; pero existe una relación metafórica entre los tres, pues las tortas se amasan con forma de huevo y los suicidas adoptan la posición fetal para suicidarse, que también la recuerda, con la cual son enterrados.¹⁴

Con ser atractiva la hipótesis de Sapir-Whorf, no puede ser llevada a sus últimas consecuencias, pues en todas las lenguas es posible dar cuenta de lo que en otra se dice de otro modo, es posible la traducción.¹⁵ El principio de “impleción de las lenguas” permite expresar en cualquier lengua cualquier pensamiento, aunque en una lengua determinada no se haya expresado antes.

LENGUAJE Y LITERATURA

Decíamos en otro trabajo nuestro que:¹⁶

Es como si el lenguaje estuviera hecho precisamente para contar historias, para cambiar el mundo aterrador, para sumergir al hombre sin que se dé cuenta en los valles confortables del sueño. Como si de un gran calidoscopio se tratase que mostrara las realidades de los trozos de colores, pero ordenados en vistosos encajes, mágicos, cambiantes, multiplicados por lo engañosos espejos

¹⁴ MILLER, G. A. (1985): *Lenguaje y habla*; Madrid: Alianza Editorial.

¹⁵ ESCAVY, Ricardo (1996): “Realidad y ficción. Del pacto lingüístico-sistemático al pacto pragmático-literario”. *Mundos de ficción*; Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia; pp. 119-130.

¹⁶ ESCAVY, Ricardo (1997), op. cit.

Dado que las lenguas no pueden transmitir el mundo en su plenitud de verdad, lo que hacen es ofrecerlo de manera aproximada, como pistas para llegar a la parte inefable que supera la mera visión lógica. Cuando hablamos creemos poder decir todo lo que pensamos; sin embargo, con frecuencia gran parte queda velada, bien por inefable, bien por ocultarla, falsearla, etc. intencionadamente, aunque siempre se presente con aspecto de verdad.

Por lo que aquí nos interesa, referido a la relación entre el lenguaje y el realismo mágico, diremos que no encontramos nada que diferencie el lenguaje corriente y el literario, que permita situar lo literario en la desviación de la norma, o cosas parecidas, porque es difícil determinar el grado cero de realismo o de literariedad,¹⁷ a partir del cual, poder determinar la medida de uno u otra. Es empresa imposible aquella que pone empeño en encontrar en el lenguaje literario rasgos que no hayan germinado en textos originados en el lenguaje corriente. La lengua como concreción del lenguaje es la primera gran novela con la que el hombre pretende contar el mundo, y como hemos dicho arriba, cada lengua lo cuenta a su manera. La lengua está habilitada para hablar de mundos posibles, de seres inexistentes, fuera del campo de la fantasía, como las hadas o los gnomos. Pero, por otro lado, es en el uso donde se sitúa el significado según la concepción de Wittgenstein;¹⁸ la información se desprende del dinamismo comunicativo que se establece en el flujo del discurso de lo conocido a lo nuevo. También en esto se han tratado de situar los caracteres de lo literario, en la capacidad de sorprender, en la desautomatización de la lectura por medio de llamadas inesperadas.¹⁹ Lo literario es el resultado de un determinado acto de comunicación con intencionalidad estética prioritariamente, aunque eso no entra en conflicto con lo que venimos afirmando, estableciendo una barrera entre lenguaje literario y lenguaje corriente. Podemos hacer nuestras las palabras de A. Imbert:²⁰

En el instante de la creación literaria la realidad pierde su imperio sobre nosotros. El contenido de nuestra conciencia no se ajusta a objetos externos, sino que concuerda consigo mismo: Es decir, nuestra verdad es estética, no lógica. Enriquecemos el mundo

¹⁷ POZUELO, José M^a (2003): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, y Pozuelo, J. M. (1988): *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid: Taurus.

¹⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. (1988) [1958]: *Investigaciones Filosóficas*, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México; Barcelona: Ed. Crítica; p. 61.

¹⁹ POZUELO, José M^a (1988): *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid: Taurus.

²⁰ ANDERSON IMBERT, Enrique (1996): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel; p. 12. (1^a ed. 1971).

añadiendo un valor estético a lo existente. Nos despegamos de los hechos y nos apegamos a las metáforas.

La novela, por lo tanto, no puede dar una referencia objetiva del mundo que nos cuenta, sino una determinada perspectiva. Si el lenguaje no puede ser realista, mucho menos puede serlo la literatura. Lo que sí existe dentro del juego estético del lenguaje es una determinada pericia para dar verosimilitud a la mentira con el fin de develar verdades que presentíamos o latían en la penumbra de las vivencias.

Mario Benedetti nos lo aclara en la cita que aportó de *La realidad y la palabra* de manera magistral:²¹

Por más que no hayan traspasado la frontera que las separa de lo oral, por más que sólo sean pensamiento, ya sólo les falta acceder a la voz o a la escritura para que el mundo les otorgue certificado de existencia. También la realidad, es decir, la imagen y el sonido de la realidad pueden refugiarse en el silencio, y las palabras, aun las no dichas, llegar a sintetizarlos. O sea, que la realidad, para completar el ciclo y volver a sí misma, debe dar dos o tres saltos cualitativos: de lo real a la imagen/sonido; de la imagen/sonido a palabra no dicha; de palabra no dicha a palabra pronunciada o escrita, otra vez a palabra-realidad. Pero ésta ya será otra: enriquecida, plena. Si no dijera su nombre (el nombre de la palabra es la palabra misma), las otras palabras no la reconocerían.

La realidad, en fin, es un constructo mental, o mejor no es la misma en todos los tiempos ni en todos los espacios. Con arreglo a la cultura de una época y un lugar la realidad ha sido percibida de modo diferente. Así pues, en cierto sentido, los mundos a que remite el lenguaje corriente son 'mundos posibles' y eso permite que el lenguaje de ficción, aun cuando pretenda ser fiel con la realidad histórica, nos muestra un mundo posible, un mundo de ficción. Dice José María Pozuelo al respecto:²²

Pero cuando la ficción crea modelos de realidad, sea ajustados o alejados de la dimensión de lo histórico-factual, lo hace en el seno de una cultura, que alberga en su misma capacidad de conceptualización posibilidades y límites para la noción misma de lo "real", y no se impone pues a lo literario con un sentido unidireccional, como si la relación no fuese dialéctica y el sentido de lo que es la realidad se impusiese por sí mismo o se brindase a ser simplemente mimetizado o "representado"

²¹ BENEDETTI, Mario (1990): *La realidad y la palabra*; Barcelona: Ediciones Destino; p. 37.

²² POZUELO YVANCOS, J. María (1993): *Poética de la ficción*; Madrid: Editorial Síntesis; p. 19.

LENGUAJE Y REALISMO MÁGICO

No sólo la realidad es percibida de modo diferente, sino que las propias lenguas son distintas, tanto en el modo de abordar el mundo, cuanto en la manera de utilizarlas y, como consecuencia de ello, como objetos que también están en el mundo, las cuales son integrantes del mismo.

Es algo asumido fuertemente por la lingüística contemporánea que el lenguaje es arbitrario, según hemos dicho más arriba, pero existen lenguas en las que lengua y realidad son casi una misma cosa. En quechua, como nos resalta Mannheim (1991: 184):²³

El amor de los quechuas por la iconicidad corresponde a la orientación que tienen hacia el lenguaje en general. Para los hablantes de quechua, la lengua es parte y parcela del mundo natural. Las palabras son consustanciales a los objetos en un sentido más profundo que en la tradición occidental: nosotros tenemos una larga tradición (...) de que las palabras representan a los objetos y de que el lenguaje es (o al menos debería ser) espejo del mundo. En la cultura quechua, las palabras son consustanciales a sus objetos en el mismo sentido que la Trinidad es consustancial. El lenguaje está en y es del mundo natural (...) La identificación de la palabra y el objeto en el quechua ayuda a explicar por qué los conocimientos prácticos del mundo cotidiano se identifican con el conocimiento de la lengua y las capacidad de hablar, y se designan con un solo tema verbal, *yachay*, que generalmente se traduce por “saber quechua” sin que tenga que modificarse en lo más mínimo el sintagma ni se mencione la lengua.

Si hemos afirmado, en relación con el realismo estricto, que no existe diferencia entre la lengua utilizada en el uso cotidiano y la usada con finalidad literaria, sostenemos que tampoco existe con la que se encuentra en las obras caracterizadas como pertenecientes a lo que denominamos realismo mágico. El lenguaje de los escritores es uno, lo que sucede es que ellos, por oficio, son capaces de descubrir posibilidades que el mismo ofrece, todas descubiertas alguna vez en el acontecer verbal diario, que son intencionalmente explotadas con pretensión estética, a pesar de que puedan parecer veladas o latentes, vinculadas a los dos generadores principales de su propia vitalidad: la metáfora y la metonimia. En este aspecto es el mundo, que existencialmente los envuelve con su código genético-cultural diferencial, el que va a suministrar los elementos de las relaciones referenciales que propician la extrañeza y la sorpresa, en contraste con un mundo culturalmente asumido y macerado a lo largo de la dilatada tradición clásica. El “hablar literario” es un hablar ficticio, pero con referente bien diferenciado que adquiere su verdad en el marco comunicativo literario,

²³ Véase ESCAVY, Ricardo (2001): “Iconicidad y orden de los constituyentes”, *Revista de Investigación Lingüística*, 1, vol. IV; pp. 5-28. La cita está tomada de Duranti, A. (2000): *Antropología lingüística*; Madrid: Cambridge University Press, p. 281.

dentro del cual el autor lo ofrece al lector como transmisor que elude la responsabilidad directa de los mensajes que facilita.²⁴ Como dicen D. Villanueva y J. M. Viña:²⁵

Se trata, en definitiva, de utilizar los mismos registros y artificios formales para narrar tanto lo empíricamente admisible como lo peregrino, configurando así desde el texto la reacción de sus destinatarios, y ello no de forma gratuita, sino por un convencimiento profundo de que la realidad es más misteriosa y compleja de lo que a simple vista se alcanza. En suma: mientras la presencia de lo natural y lo sobrenatural produce en la literatura fantástica un universo de ficción desconcertante y ambiguo, el del realismo mágico es por el contrario armonioso y coherente, pues aquí lo racional y lo irracional configuran el conjunto de la realidad, en una síntesis o superación de contrarios (...)

El mestizaje a que nos hemos referido, y en diversos sentidos venimos constatando, incide en lo estilístico por encima de las particularidades de cada escritor. Así, en un autor como García Márquez, a decir de J. M^a. Pozuelo:²⁶

La influencia del cuento tradicional en el estilo de García Márquez actúa como verdadera matriz estilística, como principio dominante y estructurador de su estilo, tanto en los cuentos como en sus novelas. Sostendremos que el análisis de esta influencia podría incluso ayudar a entender a una nueva luz el debatido concepto de realismo mágico o de lo real maravilloso, concepto que con García Márquez podríamos resituar en una esfera mucho menos metafísica de lo que la crítica ha acostumbrado, creando un marbete incómodo y poco preciso.

Existe un decidido empeño por salirse del formalismo imperante, que discurre en paralelo con la lingüística igualmente formalista, y retornar al esquema narrativo tradicional, a pesar de que los escritores hacen suyos, insistimos, los recursos que las vanguardias de la época habían consolidado. D. Villanueva y J. M. Viñas afirman al respecto:²⁷

Ese programa posmoderno de recuperación de la narratividad y síntesis de contrarios novelísticos viene como anillo al dedo a la poética del “realismo mágico”, categoría esta que no ha dejado de ser polémica, como no podía ser menos.

²⁴ POZUELO, J. María (2003), op. cit.; p. 91

²⁵ VILLANUEVA, Darío y José M^a Viña (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*; Madrid: Espasa Calpe; pp. 39-40.

²⁶ POZUELO, J. María: (2004); *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*; Barcelona: Ed. Península, p. 73.

²⁷ VILLANUEVA, Darío y José M^a Viña (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*; Madrid: Espasa Calpe; p. 36.

Como Alejo Carpentier²⁸ nos advierte en el esclarecedor prefacio a su novela *El reino de este mundo*, la ‘maravillosa realidad’ que descubre en lo hispanoamericano supone la superación de ese otro mundo maravilloso consustancial al surrealismo.

El acto de habla que los narradores llevan a cabo, dejamos al margen los poetas, es un acto sometido a un determinado pacto narrativo, en el cual no se puede marginar al receptor, como no se puede marginar en ningún acto de comunicación. No sólo no se puede marginar, sino que, como ocurre con cualquier código, éste dependerá de las condiciones de aquel, hasta el punto, de que para que no existan ambigüedades, si es ciego el emisor tendrá que elegir un código escrito materialmente diferente. En el sentido que aquí nos interesa, en el pacto ficcional²⁹ las bases del mismo quedan establecidas de antemano, según las cuales la realidad no depende de la exclusiva textualidad, sino de la conexión de la semántica narrada con la realidad experimentada e imaginada por el lector, que el autor ofrece y que necesariamente debe actualizar el receptor como acto sorprendente en un amplio contexto de mestizaje. Apropiadas para concluir son las palabras de G. Maturo:³⁰

Para jugar ese juego se necesitan dos; será necesario, pues, que el lector conozca las reglas del juego, maneje su código expresivo, conozca su campo de significados, para que pueda darse ese encuentro regido por la intuición participante que constituye la verdadera lectura de un texto.

BIBLIOGRAFÍA

- ABATE, Sandro (1997): “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 26. 1; Madrid: Servicio de Publicaciones UCM; pp.145-59.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1996): *Teoría y técnica del cuento*; Barcelona: Ariel. (1ª ed. 1971).
- BENEDETTI, Mario (1990): *La realidad y la palabra*; Barcelona: Ediciones Destino.
- CARPENTIER, Alejo (1949): *El reino de este mundo*; México: Ediapsa.
- CRYSTAL, David (1987): *Enciclopedia del lenguaje*; edición española de J. C. Cabrera Madrid: Santillana, [1994].
- DURANTI, A. (2000): *Antropología lingüística*; Madrid: Cambridge University Press.

²⁸ CARPENTIER, Alejo (1949): *El reino de este mundo*; México: Ediapsa.

²⁹ POZUELO, J. María (1993): *Poética de la ficción*; Madrid: Editorial Síntesis; p. 145.

³⁰ MATURO, Graciela (1972): *Claves del simbolismo de García Márquez*; Buenos Aires: Fernando García Cambeiro; p. 72.

- ESCAVY, Ricardo (1996): "Realidad y ficción. Del pacto lingüístico-sistemático al pacto pragmático-literario". *Mundos de ficción*; Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia; pp.119-130.
- ESCAVY, R. (1997) "Lenguaje, literatura y realismo". *Quinientos años de soledad*; Actas del Congreso "Gabriel García Márquez"; Zaragoza: *Tropelías*; pp.237-250.
- ESCAVY, Ricardo (2001): "Iconicidad y orden de los constituyentes", *Revista de Investigación Lingüística*, 1, vol. IV; pp. 5-28
- HOEK, Leo H. (1980) *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*; La Haya: Mouton.
- KOERNER, K. (ed.) (1984) *Edward Sapir. Appraisals of life and work*; Amsterdam: John Benjamins.
- MATURO, Graciela (1972): *Claves del simbolismo de García Márquez*; Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- MILLER, G. A. (1985): *Lenguaje y habla*; Madrid: Alianza Editorial.
- POZUELO YVANCOS, José M^a: (1988): *Del formalismo a la neorretórica* (1988); Madrid: Taurus.
- POZUELO YVANCOS, José M^a: (1993): *Poética de la ficción*; Madrid: Editorial Síntesis.
- POZUELO YVANCOS, José M^a: (2003): *Teoría del lenguaje literario*; Madrid: Cátedra, (1^a ed.1988).
- POZUELO YVANCOS, José M^a: (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*; Barcelona: Ed. Península,
- RIQUER, Martín de (1968): *Aproximación al Quijote*; Barcelona: Teide.
- ROH, Franz (1925): *Nach-Expressionismus (Magister realismus)*; Leipzig. Traducción española de Fernando Vela, publicada en la revista de Occidente, tomo XVI, 1927; pp. 274-301.
- SAPIR, Edward (1954): *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*; trad. de Margrit y A. Alatorre; México: F.C.E.
- USLAR PIETRI, Arturo (1986): *Letras y hombres de Venezuela*; Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- VILLANUEVA, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*; Madrid: Instituto de España, Espasa Calpe.
- VILLANUEVA, Darío y José M^a VIÑA (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*; Madrid: Espasa Calpe.
- WHORF, Benjamín L. (1971) [1956]: *Lenguaje, pensamiento y realidad*; Barcelona: Barral.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1958): *Investigaciones Filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México; Barcelona: Ed. Crítica [1988].

RICARDO ESCAVY ZAMORA
Universidad de Murcia

APORTACIÓN DE JUAN FRANCISCO DE MASDEU A UNA DIDÁCTICA DE LA POÉTICA

A mi maestro, Don Antonio Roldán

En 1801 se publica en Valencia, en la Oficina de Burguete, un *Arte Poética Fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía á qualquiera de mediano talento, de qualquiera sexô y edad*¹, su autor Juan Francisco de Masdeu y Montero, a imitación de los clásicos, solía añadir al propio nombre en las portadas de los libros el de oriundez, firmándose “natural de Barcelona” o “nobile barcellonese”; sin embargo había nacido en Palermo en 1744, donde su padre José Ignacio Masdeu era tesorero general de los ejércitos de Carlos III. Juan Francisco entró a los 15 años en el noviciado que la Compañía de Jesús tenía en Tarragona, donde tras estudiar Humanidades pasó a Gandía para completar su formación en Filosofía y Teología, no pudiendo concluir en España este último ciclo de sus estudios religiosos por sobrevenir en 1767 la expulsión de los Jesuitas. Tras cinco años de estancia en Córcega, donde continuó su formación, y al quedar canónicamente extinguida la Compañía por Clemente XIV, Masdeu decidió fijar su residencia en Roma, donde permaneció hasta el otoño de 1815, año en que regresa a España, siendo destinado al Colegio de San Pablo de Valencia. Falleció el 10 de abril de 1817².

Durante su largo destierro italiano Masdeu coincidió con el Padre Lampillas en el empeño por rebatir la incomprensión e ignorancia de las cosas de España que mostraban los italianos y que en el ámbito de lo literario se explicitaba en las teorías defendidas por Saverio Betinelli y Girolamo Tiraboschi, para quienes los españoles eran los responsables de la corrupción del gusto poético y teatral en Italia; remontaban la acusación hasta la época de Séneca y Marcial.

La *Poética* publicada en 1801 (de la que se hizo una edición italiana en 1803 y volvió a reeditarse en Gerona en 1826³) debe ser leída teniendo en cuenta dos publicaciones anteriores de Masdeu: el *Preliminar* de la *Historia crítica de España*

¹ *Arte Poética Fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía á qualquiera de mediano talento, de qualquiera sexô y edad*. Obra de D. Juan Francisco de Masdeu, Académico de Roma, Bolónia, Barcelona, Sevilla, &c. Valencia, en la oficina de Burguete, año MDCCCI, con las licencias necesarias.

² Véase Batllori, Miguel: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsados*, Madrid, Gredos, 1966.

³ *Arte Poética Fácil. Diálogos familiares, en que se enseña la poesía á qualquiera de mediano talento, de qualquiera sexo y edad*. Obra de D. Juan Francisco de Masdeu, Académico de Roma, Bolónia, Barcelona, Sevilla &c. Nueva Edición corregida con esmero y puesta en un todo conforme á la nueva ortografía por D. J. M. P. y C. Con licencia. Gerona: Por Antonio Oliva, Impresor de S. M. 1826. Se hallará en Barcelona en la librería de Oliva.

y de la cultura española (Foligno 1781, Madrid 1783⁴) y su *Poesie di ventidue autori spagnuoli del cinquecento* (Roma 1786⁵).

El *Preliminar* en su capítulo IV es una defensa sistemática frente a los principales cargos que la crítica europea, en especial la italiana, había formulado contra los escritores españoles acusados de “desorden de la imaginación, hinchazón en el hablar, y agudeza en los pensamientos”. Masdeu cree que si se conocieran los poetas españoles en una buena traducción la actitud de incompreensión se vería disminuida. Este planteamiento le lleva a publicar una antología bilingüe con textos de los principales poetas líricos del cinquecento español. El autor utiliza las notas biográficas de cada poeta para incidir en su actitud apologética.

La *Poética* va precedida de una *Idea de la obra* en la que su autor se muestra preocupado por el carácter pedagógico imprescindible en este tipo de documentos:

“Dos cosas son las que facilitan cualquiera estudio, la inclinación del Discípulo, y la claridad del Maestro. La afición de los hombres á la poesía puede casi llamarse general, porque fuera de algunas almas insensatas, todos se deleytan con la dulzura y armonía del verso, por mas que no sepan, en que consiste. El único tropiezo pues en este estudio, como en otros muchos, es la obscuridad de quien lo rige. Dense las reglas con buen orden, con estilo fácil, con palabras que todos entiendan; y en poco tiempo los que no saben, que cosa es poesía, se formarán poetas. He aquí el objeto y el fin de mis Diálogos, dirigidos á enseñar la poética con facilidad. Los que hablan son dos Maestro y Discípula porque otro interlocutor sería superflua y podría ocasionar confusión. Sus nombres son los de Metrófilo y Sofrónia, que es decir el amante del Metro, y La Discreta. Hago hablar a una discípula, mas bien que a un discípulo, para que se entienda, que aun las mugeres pueden instruirse fácilmente en la poesía, con tal que tengan mediano talento y sepan leer y escribir” (*Idea de la obra*, sin paginar).

Por tanto, no pretendió Masdeu escribir un tratado erudito sobre poesía a imitación de las poéticas clasicistas, en que las continuas citas de autoridades refrendando la doctrina expuesta eran de presencia obligada, sino que elimina absolutamente cualquier referencia a tratadistas anteriores. Aristóteles es citado una sola vez y no relacionado directamente con una cuestión básica de teoría

⁴ *Historia crítica de España, y de la cultura española, obra compuesta y publicada en italiano por D. Juan Francisco de Masdeu, natural de Barcelona. Tomo I y Preliminar a la Historia. Discurso Histórico Filosófico sobre el clima de España, el genio y el ingenio de los españoles para la industria y literatura, su carácter político y moral. En Madrid, por D. Antonio de Sancha, año de M.DCC.LXXXIII.*

⁵ *Poesie di ventidue autori spagnuoli del cinquecento. Tradotte in lingua italiana da Gianfrancesco Masdeu barcellonese. Tra gli Arcadi Sibari Tessalicense, Tomo I. Roma MDCCLXXXVI. Per Luigi Perego Salvioni Stampator. Vaticano nella Sapienza.*

literaria. Por lo tanto el establecimiento de las fuentes manejadas por Masdeu se vuelve conflictivo y, por otra parte, carece de interés en una obra de estas características.

Cuando su autor es consciente de que la cuestión tratada ha recibido formulaciones distintas por los tratadistas recurre a expresiones vagas que le sirven para hacer referencia a los conflictos teóricos; por ejemplo al referirse a la necesidad del verso para la poesía:

“Hombres sabios y eruditos oírás a veces, que questionan sobre si el verso es necesario o no para la poesía; y se recalientan furiosamente unos contra otros, quien defendiendo un partido, quien el otro” (1801: 50).

Sin embargo, en el *Preliminar* de la *Historia crítica*, al enfrentarse con la misma cuestión, cita hasta veinte tratadistas italianos preocupados por el tema (entre los que se encuentran Piccolomini, Beni, Castelvetro, Summi, Maggi, Pontano, Renaldini) y explicita al autor que sigue, el Abate Du Bos, y la obra concreta que le sirve de fuente, *Reflexiones críticas sobre la poesía*.

El contenido de la obra se distribuye en nueve diálogos en los que se recogen los problemas básicos que la tradición crítica había consolidado como imprescindibles a la hora de sistematizar los conocimientos y especulaciones que lo literario puede suscitar. Así, el Diálogo Primero (*Naturaleza y utilidad de la poesía*) concibe ésta como el resultado de la función imaginativa, pero guiada siempre por la razón:

“Un poema es muy semejante a un sueño, porque uno y otro son criatura de la fantasía o de la imaginación; pero con esta diferencia, que el sueño muchas veces es una poesía desordenada y monstruosa, como nacida de la fantasía sin regla alguna, y sin freno de razón; y la poesía al contrario, es una especie de sueño bien dispuesto, porque está sujeto a determinadas leyes, que gobiernan y refrenan la imaginación del Poeta” (1801: 5-6).

Entre esas leyes la fundamental es para Masdeu la engendrada por el principio de verosimilitud, que no excluye lo maravilloso sino que lo potencia como generador de efecto poético:

“El poeta a su arbitrio tanto puede hacer uso del verosímil natural, como del prodigioso; antes bien, por regla general, quanto más admirable y extraordinaria es la cosa que se dice, tanto la poesía es más noble y más sublime. Pero es necesario tener presente, que siempre el verosímil ha de ser creíble” (1801: 7).

Una poesía que respete estas normas conseguirá la *finalidad* tan ansiada de instruir y deleitar.

El Diálogo segundo (*Arte de leer y escribir bien*) acoge unas reflexiones sistemáticas de carácter prosódico-ortográfico que tendrían plena justificación en un tratado gramatical pero que resultan innecesarias en uno de Poética. Sin embargo, dado el carácter pedagógico elemental de la obra que nos ocupa, su autor considera de interés esta información, sobre todo en lo referente a las sílabas y acentos: “pues de las primeras depende la medida, y de las segundas la armonía del verso” (1801: 48).

Los Diálogos tercero al quinto constituyen un aceptable tratado de métrica, como muy bien ha puesto de relieve Domínguez Caparrós demostrando lo poco acertados que fueron los juicios críticos negativos formulados por Hermosilla, Viñaza y Menéndez Pelayo:

“Pero si tenemos en cuenta que es el único trabajo que trata de una manera más o menos completa todas las cuestiones que atañen al verso castellano, el valor de la obra de Masdeu sube por encima de los expresados juicios [...] En general, pues, no podemos estar de acuerdo con la poca estima en que se ha tenido a Masdeu, pues su obra, aparte de algunas aportaciones muy concretas, es el primer tratado completo sobre versificación que se escribe en España en muchos años, desde el siglo XVII”⁶.

Ante el tan debatido problema de la necesidad o no del verso para la existencia de la poesía, Masdeu se adhiere a los teóricos que venían defendiendo la necesidad absoluta del elemento métrico-rítmico como el único capaz de conferir a un discurso el carácter esencial de poético:

“También la poesía se compone como las demás cosas, de materia y forma. Su materia es la fábula; y su forma la armonía. Por fábula debe entenderse el tejido de verosímiles... y por armonía has de entender la arreglada variedad de sonidos, que nace de la construcción de los versos... En la fábula en prosa no tenemos sino la sola materia pero en la fábula en verso tenemos juntamente materia y forma” (1801: 51).

Los Diálogos sexto y séptimo están dedicados a exponer su teoría sobre los géneros literarios. Masdeu, condicionado por el carácter pedagógico que en todo momento quiso dar a su tratado, simplificó al máximo las distintas categorías genéricas, lo que le llevó a establecer una primera división bipartita que se recoge en los títulos de los dos diálogos: *Naturaleza y construcción de las poesías cortas*, para el sexto, y *Naturaleza y construcción de las poesías largas*, para el séptimo. Mientras que la denominación “poesías largas” incluye la épica y el teatro, en el apartado dedicado a las “poesías cortas” se ve obligado a sistematizar composiciones literarias de distinta naturaleza y carácter:

⁶ Domínguez Caparrós, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1974, pp. 10-11.

“Es cierto, que las poesías, que llamo cortas, son muchas y de nombres muy diferentes: pero sin embargo, por el deseo que tengo de facilitar el estudio, he pensado en reducir-las a tres solas clases, y aun estas de nombres tales, que sin dificultad puedas conservar-las en la memoria. 1ª clase: *Poesías alegres y poesías tristes*. 2ª clase: *Poesías nobles y poesías baxas*. 3ª *Poesías serias y poesías jocosas*” (1801: 132-133).

La clasificación no es muy afortunada y ofrece problemas a la hora de adscribir los géneros históricos a las clases propuestas.

Lo más interesante de este diálogo sexto lo encontramos en la definición que nos proporciona de lo ridículo" al ocuparse de las poesías jocosas:

“[...] no consiste el *Ridículo* en otra cosa, sino en el ingenioso descubrimiento de relaciones apartadísimas, las cuales, no habiéndose previsto, sorprenden el ánimo por su brevedad, y compareciendo ligadas con extrañeza en un objeto solo, mueven naturalmente la risa de quienes las consideran [...] para hallarlo fácilmente, no has de hacer otra cosa, sino buscar las relaciones más disparatadas, y luego despues unirlas baxo un mismo punto de vista. Si las unieres en un solo dicho; te saldrá un *dicho agudo*: si las juntares en una sola persona; te nacerá una *persona ridícula*: si los aplicares a un solo hecho; te resultará un *hecho gracioso*” (1801: 162).

La teoría sobre la ridiculez sostenida por Masdeu es allegable a la más pura formulación conceptista e impensable por tanto en un tratado que por su fecha de gestación y publicación, e incluso por parte de la doctrina defendida en el mismo, podía ser tachado de neoclásico. Esta toma de posición de raigambre barroca no es una excepción en el planteamiento de Masdeu, sino más bien la confirmación de un principio general formulado en el Diálogo primero:

“Es menester persuadirse, que una pieza poética tanto más hermosa es y admirable, quanto son más lexanas y difíciles las relaciones de sus obgetos; porque todos saben ver las relaciones fáciles y vecinas; pero el descubrir las más difíciles y lexanas, es de muy pocos” (1801: 15).

Menéndez Pelayo se hizo eco de esta influencia barroca en unas reflexiones generales sobre la obra del jesuita:

“El abate Masdeu, mucho más famoso a título de historiador escéptico, figura también, aunque con poco nombre, entre los preceptistas, como autor de dos *Poéticas*, una italiana y otra castellana, ambas en diálogo, y limitadas las dos a lo más trivial y mecánico de la versificación. Sólo en las primeras ediciones aventura algunas ideas generales, mostrándose amigo de la libertad de la fantasía, dando por materia del arte el basto mundo de los *sueños*, y exponiendo con bastante lucidez el principio de la *verosimilitud* y el de la

asociación poética de ideas, del cual deduce que “una pieza poética tanto más hermosa es y admirable, cuanto son más lejanas y difíciles las relaciones de sus objetos”, doctrina que parece un eco de la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, poética que tiende a convertir el arte en un mecanismo ideológico”⁷.

La doctrina sobre la épica defendida en la primera parte del Diálogo séptimo se mantiene en la más pura tradición clasicista. Insiste Masdeu en que es necesario tener “siempre presentes las leyes de la unidad y de la medida” (1801: 172). En cuanto a lo que a la norma temporal se refiere el autor que nos ocupa acepta una de las soluciones propuestas por la tópica clasicista. Ante la inexistencia de un término fijo marcado por Aristóteles, la medición real del tiempo descrito en la *Iliada* determinó entre los comentadores el hábito de fijar el plazo en un año:

“El hecho, o la serie de los hechos de qua trata el Poema, ha de ser tal que pueda todo executarse con verosimilitud en un tiempo de *justa medida*, la qual, por opinión de los mexores autores, no ha de pasar los límites de un año” (1801: 172).

Finaliza el Diálogo séptimo con el estudio de los llamados por Masdeu “poemas teatrales” entre los que se incluyen tanto tragedia, comedia y tragicomedia como la Ópera y los Oratorios. El teatro cantado debe regirse por las mismas normas y reglas de composición que el recitado:

“Casi toda la diferencia se reduce a la diferente calidad de versos con que se componen. El poema cantado se entretexe todo él de Recitados, Arias y Coplas, tres clases de composición poética, en que ya estas instruida lo bastante: y el poema sin canto se forma de versos mas uniformes [...] Aprenderás que en el Poema sin canto habla siempre un solo interlocutor a la vez, como suele suceder puntualmente en el trato humano; pero al contrario en el Poema cantado hablan según el estilo de la música; ora dos, ora tres, ora quatro, y ora todos los personajes juntas a manera de Coro” (1801: 191).

Masdeu al teorizar sobre la tragedia y la comedia permanece fiel a la tópica tradición clasicista; sin embargo, lleva a cabo una defensa de las formas teatrales tragicómicas en un momento histórico en que el llamado “género mixto” sufría los más duros ataques por parte de los neoclásicos. La opinión de Masdeu se explicita en el siguiente diálogo:

“Sofrónia.— He reparado varias veces, que en algunas piezas teatrales, se mezclan personas altas con baxas, y acciones nobles con plebeyas, hasta Soberanos con mugercillas, y conquistas con amores.

⁷ Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I, 4ª edición, C.S.I.C., Madrid, 1974, pp. 1345-1346.

Metrófilo.— No dices mal, Sofrónia: antes bien con esta duda, que propones, me das motivo para decirte, que se pueden hacer realmente algunas composiciones con mezcla de Comedia y Tragedia denominadas por esto tragicomedias y que no has de hacer caso de algunos presumidos de sabios, que al oír este nombra tuercen el rostro, como si se tratara de un Poema de invención moderna, introducido abusivamente por los españoles.

Sofrónia.— ¿Con que esta mezcla que dices no es cosa nueva ni mala?

Metrófilo.— No es cosa nueva porque la conocieron Aristóteles y Ateneo. Tampoco es cosa mala, ni que merezca reprehenderse; porque siendo la poesía de teatro una representación de la vida humana [...] no se opone por cierto a las leyes de lo verosímil, antes bien se conforma mucho con la naturaleza del teatro, al representar semejantes casos sobre las tablas, como realmente suceden en la vida humana” (1801: 190).

Con la expresión “algunos presumidos de sabios” se refiere Masdeu a la extensísima nómina de teóricos, entre los que se encontraban obviamente los neoclásicos, que habían calificado la tragicomedia de “género monstruoso” y que al atacarla descalificaban prácticamente la totalidad de nuestro teatro de los Siglos de Oro.

Masdeu en su *Preliminar* de la *Historia Crítica* había salido al paso de los duros ataques que la comedia española estaba sufriendo como consecuencia de la preponderancia de las ideas neoclásicas. En el Artículo II del *Preliminar* titulado *Examen filosófico de los defectos que se suele atribuir al ingenio español*, defiende a los escritores españoles de la acusación de no atender a las reglas del arte, en especial a los dramaturgos y muy particularmente a Lope de Vega. Masdeu reconoce el poco respeto mostrado por Lope frente a las leyes dramáticas, al tiempo que advierte que esta actitud no se debe a un desconocimiento de las mismas sino a otros principios condicionantes de la creación poética:

“Este poeta fecundísimo publicó más de dos mil comedias originales la mayor parte compuestas contra las reglas de la poesía, pero no por ignorancia del arte, la qual poseía con maravillosa perfección antes de los quince años de edad, de que dió prácticamente muchas pruebas; solo contravino a las leyes poéticas por una contemplación al mal gusto (que el mismo llama bárbaro) de los ignorantes que en todos los países son el mayor número, y de las señoras mugeres, que ya en aquel tiempo, como el dice, eran los árbitros más respetados del teatro” (1801: 205).

Masdeu interpreta a la letra las razones esgrimidas por Lope en el *Arte Nuevo* y advierte que otros muchos escritores europeos como Shakespeare, Tasso, Moliere o Metastasio habían cedido ante la tentación de infringir las reglas y que sus obras, al igual que las de los grandes autores españoles, no se resentían lo más mínimo en cuanto a genialidad y belleza.

Masdeu, que admiraba vivamente al Lope poeta (“no ha habido poeta en el

mundo, que pueda compararse con él por la fecundidad de su ingenio”⁸), se niega a proponer como modélico un teatro que se muestre irrespetuoso con las unidades; por ello, en su *Poética*, tras defender la mezcla tragicómica, cree que ésta debe ser dramatizada teniendo en cuenta una serie de normas que la tradición clasicista había institucionalizado. Frente a esta cuestión, su posición no es estrictamente neoclásica sino ligeramente atemperada:

“Un tiempo solo, que no pase de la medida de un día: la de un lugar solo, el que se pueda andar en el mismo espacio de tiempo: la de un solo hecho, a que se refieran y dirijan todos los demas acontecimiento la de un personaje solo, con quien tengan relación todas las demas personas inferiores” (1801: 202-203).

El Diálogo octavo (*Idea del lenguaje y del estilo poético*) es una exposición simplificada de los recursos que los tratados de elocutio venían repitiendo de forma tópica. La novedad que ofrece la obra de Masdeu es la ausencia deliberada de la terminología que la retórica clásica había impuesto:

“[...] oirás sonar en tus oídos la etopeya, la sinécdoque, la metalépsis, la catacrésis y tantos nombres tan extraños y nuevos, que más te costaría el aprender las voces, que el entender lo que ellas dicen. Yo te enseñaré lo mismo, ni más ni menos; pero con menos palabras y más inteligibles” (1801: 206).

Se cierra la obra de Masdeu con el Diálogo titulado *Breve noticia de las antiguas fábulas*, construido a modo de diccionario mitológico. Antes de pasar a exponer estas noticias advierte a su alumna que:

“La historia fabulosa es larga, es oscura, y es maliciosa. Pondré todo mi cuidado en dártela con brevedad, claridad y honestidad” (1801: 225).

ABRAHAM ESTEVE SERRANO⁹

Universidad de Murcia

⁸ *Poesie di ventidue autori spagnuoli*, op. cit., p. 73.

⁹ Estudio realizado dentro del Proyecto de Investigación *La recepción de las disciplinas literarias en el Bachillerato en España*, 03074/PHCS/05, financiado por la Fundación Séneca.

RETÓRICA DE LA CREACIÓN POÉTICA

O, tal vez, las diversas actitudes de los distintos poetas ante la elaboración del poema, o la consideración que éstos tengan sobre la esencia y finalidad del mester poético, Cualquiera de esas mínimas definiciones podrían aclarar la naturaleza de mi intento de arrojar un poco de luz sobre el proceso. Evidentemente, son muchos los acercamientos, desde diversas perspectivas, que se han hecho y continuarán haciéndose, sobre el tema. Y no pretendo en modo alguno variar sustancialmente nada, sólo, modestamente, aportar algunas reflexiones que, a lo largo de mi experiencia docente e investigadora, he venido realizando. La mayor parte de ellas no las he buscado, han venido, inevitablemente a mi como resultado de cuestiones que se me han planteado y que he tratado, en la medida de lo posible, de solventar.¹

Si analizamos, en primer lugar, la consideración de los poetas sobre la esencia y finalidad de la poesía, nos encontramos, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, con unas posiciones diametralmente opuestas. No diría yo que irreconciliables, una vez vistos los entresijos y motivaciones, el entorno, y una serie de imponderables de toda índole que los diversos autores han tenido que encarar.

Si nos acercamos, muy a vuela pluma, al origen de nuestra lírica veremos como, sin proponérselo, nuestros primeros cantores populares resolvieron la cuestión. La poesía en su nacimiento, era de carácter popular, para la vida misma: para expresar el amor, celebrar las buenas nuevas (cosechas, buen tiempo, nacimientos) o para lamentar la pérdida de algún ser querido (plantos). No carecía del registro crítico, literario, era, en fin una poesía del pueblo y para el pueblo. Evidentemente, con timidez, los más inspirados fueron dotándola de recursos, primero simples, luego más complejos. Era de carácter oral, se cantaba y bailaba. Testimonios perdidos en su mayoría y de cuyo carácter “pagano” dan fe las inevitables censuras eclesiásticas² al respecto.

En estos primeros siglos no era problema el analfabetismo de la mayoría de la población, se trataba únicamente de subsistir, consecuentemente el problema cultural, el ligar, como se ha ido haciendo, poesía con una minoría selecta, no existía. El poeta, el cantor, comunicaba con el pueblo sin problemas. No se ins-

¹ Están ligadas, inevitablemente, a reflexiones, enmiendas, que en repetidas ocasiones he tenido que hacer. Muchas veces derivadas de las opiniones de los propios poetas sobre su propia obra, que como bien sabemos no suelen ser (salvo excepciones) buenos críticos de sus creaciones.

² Que, ésas sí, se han conservado y cuyo único mérito es dar fe de la existencia y carácter de dichas composiciones.

trumentalizaba, aunque pudiera dar esa impresión, la poesía, sino que la poesía era parte de la vida, vivía con el pueblo.

Volvemos, pues, a la encrucijada en la que se van a encontrar los representantes de una de las dos modalidades de entender la poesía a que hemos hecho referencia. Ellos, hablamos evidentemente de los representantes de la poesía comprometida o social o política (que todos esos calificativos recibe), tienen que resolver, nuevamente, la cuestión: devolver la poesía a sus orígenes, al pueblo. Su lema es claro: conmover para mover a la acción. Su herramienta, su “arma”, la poesía. El precedente en España no es otro que Miguel Hernández, muy influido en este sentido, como sabemos, por Pablo Neruda, su maestro y referente. Pero, a mi entender, hay unas diferencias notables entre el uso que de la poesía hacen los poetas sociales (españoles, claro) de posguerra y el que encontramos en la poesía popular de los primeros siglos y también, con el que hallamos en Neruda.

Con los primeros, se puede adivinar, pues ya los hemos insinuado: La poesía popular era parte de la vida, se amaba, se lloraba con ella. No se utilizaba para conseguir una sola finalidad. La poesía no era ni señora ni doncella, era la vida misma, con ella se confundía.

En cuanto al entrañable Neruda también encuentro una diferencia, no pequeña a mi entender. El chileno nunca habla de poesía-herramienta, ni alude a sus poemas como Celaya hace en ocasiones como “Crónica de sucesos”, sino que, haciendo un sutil quiebro, convierte al poeta (“médium” entre los dioses y los hombres) en la voz del pueblo. No se identifica con las antiguas voces que depositan en él la esencia poética, sino que se entrega al pueblo: “Hablad por mí” o “Hablad por mis palabras y mi sangre”. Es un darse incondicionalmente. Comunica con el pueblo porque él es pueblo. Aunque no en todas sus facetas es igual de loable³ si que se vuelca de lleno en su actividad política, en su ideal. Y aquí finalizan las diferencias, pues en lo que a hiperactividad poética se refiere, coincide con nuestros poetas sociales, más preocupados por la efectividad que por la calidad. Tal vez por una especie de mala conciencia, para evitar convertirse, si no lo hacen así, en ociosos, en comparación con los duros trabajos de los obreros.⁴ También difieren en los destinatarios preferentes de sus críticas. El chileno sentía una animadversión más que evidente por el vecino estadouni-

³ Por ejemplo, en su comportamiento con las mujeres. Muy poco ejemplar. (Véanse sus propias *Memorias*). Excepción hecha con Delia del Carril, compañera de partido y a la que respeta como camarada.

⁴ Celaya, en ese sentido, sentía casi pudor cuando se bajaba temprano a comprar el pan o el periódico y veía que muchos obreros habían madrugado (panadero, pescadero) o no habían descansado para que él lo tuviera todo a punto.

dense. Sus denuncias eran constantes. Y sus entonces vaticinios, acertados.⁵ Por el contrario, nuestros poetas sociales (Celaya, Otero, Hierro⁶), se ensañaron – injustamente a mi entender– con aquellos de sus colegas coetáneos que no participaban de sus ideas políticas o, simplemente, discrepaban sobre esa instrumentalización de la palabra poética.

Pero hemos hablado del problema con que se encuentran los poetas sociales de la posguerra: cómo llegar a un pueblo mediante una poesía bastante alejada de las mayorías, poesía destinada a una minoría culta, selecta, difícil de entender. A ello ponen toda su artillería: recursos tradicionales, visionarios, y, además, (por si no hubiera ya bastantes) inventan otros nuevos que les sirvan de puente para llegar a ese pueblo alejado de las sutilezas líricas. Se sirven de refranes, lexías complejas, elementos procedentes de la liturgia, la biblia o el evangelio, aprovechando que España era un estado confesional y que la Iglesia lo inundaba todo. Utilizan elementos religiosos para ir contra la propia religión: todo un hallazgo, un alarde de imaginación y efectividad poco valorado en general.

Evidentemente, no estoy refiriéndome a los numerosos escritos de tinte revolucionario que se escribieron durante o después de la guerra, sujetos al pie forzado del tema y del tiempo, amén de la consabida “caducidad”. Fueron muchos, cumplieron su misión (mover a la lucha, levantar el ánimo), y, en muchos casos fueron destruidos, no por el azar, sino por los propios poetas, conscientes de lo limitado de su creación.⁷ Este pragmatismo de la literatura en general y de la poesía en particular se suele dar (y, desde mi punto de vista, es lícito hacerlo) en épocas difíciles tales como la Edad Media o la posguerra. En ambas se intenta adoctrinar, influir en la voluntad o el ánimo. Con los cuentos o las leyendas pías se dora la píldora, la medicina, la enseñanza, recubierta con el caramelo: el adorno de la retórica, de la belleza. La épica, además de exaltar las hazañas de los reyes en su etapa clásica, va sirviendo en las sucesivas epopeyas o cantares de gesta para mover a las huestes al combate, para enardecer a la tro-

⁵ Al contrario de lo sucedido con el modelo de estado comunista que proponía. Estuvo de gira por esos antiguos países soviéticos y canto (más bien describió la mayoría de las veces) sus excelencias. Es aquí donde se le achaca la pérdida de calidad de su poesía. Ciertamente es, en general, pero su genialidad le lleva a, en una sola página, con una acertada imagen, a justificar el libro y a superar con creces a otros colegas sólo concentrados en su creación.

⁶ Sobre Hierro volveremos pues su integración en esta nómina es, cuando menos, dudosa.

⁷ Caso de el muy citado y nunca visto *Libro de las nuevas herramientas*, o *Las nuevas herramientas* del cartagenero José M^a Álvarez con el que sus colegas bromeaban.

pa. Utilidad muy semejante, sino idéntica a la que hemos visto pretendía la poesía social de nuestra posguerra.⁸

Salvo estas excepciones, la poesía nunca ha sido instrumento, al menos intencionada y sistemáticamente. En un momento determinado, se ha podido componer un tema patriótico, crítico, pero no se ha perdido la óptica como se hizo en determinados momentos de nuestra posguerra, hasta el punto de rebajar la calidad del poema en aras de su efectividad o destruirlo tras su lectura, consciente el poeta de sus limitaciones. Es, pues, lícito utilizarla, ¿por qué no? para una situación concreta, pero sin perder de vista la calidad de la composición. El patriótico, el político puede ser un registro más, pero no tiene, necesariamente, que despreciar o excluir a los demás, por muy oportuno o necesario que sea en determinados momentos. Así, los poetas sociales, arremetieron contra sus coetáneos no comprometidos, aunque éstos fueran solidarios o no estuvieran en contra de sus ideales. No respetaron que rechazaran instrumentalizar la poesía, llamándolos, despectivamente: “neutrales”. Neutrales eran todos los que no se comprometían, metiendo injustamente en el mismo saco a todos. Tuvo, sin duda, que ser una época bastante difícil para aquellos espíritus desprendidos, dedicados de lleno a sus quehaceres literarios y comprometidos sólo con él.

Eso hicieron, sin duda, todos los llamados poetas sociales: Celaya, Otero, e incluso el propio José Hierro. Este último, consciente de que sus poemas no eran “sociales” (al menos a la manera celayana), inventa una clasificación donde colocar cómodamente sus composiciones de carácter social a las que llama “poesía de reportaje”. Pero si en eso difiere de los poetas sociales más combativos no deja de criticar, sistemáticamente, a los “teóricos de la literatura”, a los “predestinados para sabios”, a aquellos que olvidándose del hombre que andaba por los campos “pisando odios” hablaba de abstracciones, generalidades. Está, sin duda, aludiendo al Vicente Aleixandre de *Historia del corazón*,⁹ o a su coetáneo Carlos Bousoño, muy alejado, en lo que se refiere a teoría poética de los presupuestos que plantea Hierro.

Sobre esta última cuestión, instrumentalización de la poesía o finalidad de la misma, el poeta y crítico Carlos Bousoño en el prólogo a su autoantología (*Selección de mis versos*)¹⁰, muestra su disconformidad con dicha utilización. Eli-

⁸ Aristóteles en su *Poética* no se ocupa de la lírica, solo de la Tragedia, escrita en verso. No le interesan las abstracciones. No obstante, en los posteriores cantares de gesta, en momentos de intensidad dramática surge la tensión lírica. Esos fragmentos se extraen del corpus del cantar dando origen a los romances, recitados por nuestros juglares y asimilados por el pueblo.

⁹ Aleixandre, Vicente, *Historia del corazón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954

¹⁰ Bousoño, Carlos, *Selección de mis versos*, Madrid, Cátedra, 1980.

mina el poeta de su quehacer la poesía política. Y al hablar de su posición personal frene a la poesía social de su generación afirma:

“...con esto, penetramos como de refilón, en un tema que, por otros motivos, podría acaso suscitar en alguien curiosidad, y no sé si aún un *interés de más calado*. Me refiero a mis relaciones con la poética de mi propia generación. Ésta ha sido, con algunas excepciones, un a generación que quiso tratar desde el verso los problemas políticos y sociales; por el contrario, mi poesía, cantó, en todo momento, desde supuestos distintos y se propuso otras metas... No he podido creer nunca que el arte deba proponerse fines pragmáticos, aspirando nada menos que a “modificar el mundo”, como literalmente decían, una y otra vez, los poetas sociales coetáneos míos, poetas cuyas pretensiones, como se ve, no eran leves. Lo raro es que, tras el descrédito de la obra literaria de tesis en el siglo pasado, se haya podido incurrir de nuevo en una actitud que en nada se le diferenciaba, nacida de lo que estimo ser un idéntico error por lo que toca a la índole de los fenómenos estéticos”¹¹

Creo que es bastante significativa y concluyente la puntualización de este, a la vez que poeta, crítico. La ironía de sus afirmaciones no escapa al lector. Muchas veces me he cuestionado que tuvo, sin duda, que resultarle muy difícil sustentar esa opinión en su época y entorno. Máxime, cuando lo único que separaba a este autor de los llamados poetas sociales era su concepción de la poesía, y no su preocupación patriótica o social, evidente en los poemas que hablan de España, de su esencia y sus hombres, de la pobreza o de la realidad social.

La paradoja es que, poemas tan conocidos como “La poesía es un arma cargada de futuro” (utilizada debido su perfecta sonorización, a su fuerza, en mítines de uno y otro signo), la perduración de una selección de esa poesía social¹², siga teniendo vigencia en la actualidad: se utiliza políticamente, o en ciertos eventos académicos cuando el alumno quiere conseguir una recitación sonora y efectiva, con fuerza. De hecho, de la época de nuestra posguerra sólo unos pocos nombres perduran y esos son, (paradoja a la que aludía) los de nuestros poetas sociales: Celaya, Hierro... Esta diferencia es la única que con el Bousoño crítico tenemos, pues como tal, es impecable. La clasificación y estudio que hace sobre la poesía de su época es de los escasos que tienen vigencia.

¹¹ Bousoño, Carlos. Prólogo a su *Antología poética*. Barcelona, Plaza Janés, 1976, pp11-12. Reproducido más tarde en su autoantología *Selección de mis versos*. Op. cit. Actualmente, ha dejado de reeditarse por decisión editorial. Una decisión tan inexplicable como lamentable.

¹² Gabriel Celaya, consciente de que pasada la anécdota a la que aludían, muchos de sus poemas quedaban desfasados, los sometió a una reelaboración, eliminando datos concretos y confiéndoles una generalidad y abstracción, un poder simbólico que trasciende la pura anécdota y los dota de una suerte de intemporalidad. Véanse al respecto las breves aclaraciones que el poeta hace al frente de su obra en: “Nota” a *Cantos Iberos*, Madrid, Turner, 1976, 3ª ed.9.

En ese sentido deshace equívocos que pudieran mover al alumno a error, como, por ejemplo, identificar poesía con verdad, o poesía elaborada con poesía que hace ostentación de lujos o adornos. Eso suele hacerlo la poesía comprometida. En el archiconocido poema de Celaya “La poesía es un arma,,,” nos sitúa frente a la muerte: “Cuando se miran de frente, los vertiginosos ojos claros de la muerte/ se dicen las verdades.../ se dicen los poemas”.. Y frente a la muerte, hay que ponerse en paz con Dios (según la cultura del pueblo a quien va dirigido), hay abrir el corazón y decir la verdad, hay que decir el poema, identificando con ese estilo silogístico, poema, mutatis mutandi, literatura, con verdad; Cuando si algo caracteriza a la literatura es la fantasía, la imaginación, la belleza. Puede, en un momento determinado, dar la apariencia de verdad, pero eso que no es otra cosa que la “verosimilitud”: ante un poema no me cuestiono la veracidad, no le pido verdad. La veracidad, la reproducción exacta de los sucesos es algo propio de la historia, el periodismo de reportaje o las crónicas, no de la literatura.¹³

Y llegamos, irremediablemente, a los problemas a que en relación con el alumnado se me han suscitado cuando, los llamados poetas sociales, ponen en marcha su artillería y hacen confluír en su poesía procedimientos propios de las crónicas históricas o del fidedigno reportaje, todo ello con la finalidad de otorgar a la misma caracteres de veracidad, de realidad, de incuestionable axioma. Tal es el caso, por ejemplo de la “Crónica de sucesos” que incluye en *Cantos Iberos*, Celaya¹⁴ bajo el título de “Otros poemas”. Y los “salva” del resto, consciente de su efectividad, pues esta obra sí se ha reeditado, a diferencia de la mayoría de las de la época.

Se apropia, pues, Celaya de la veracidad propia de las crónicas históricas. Alude a esos poemas con que cierra su obra con el título de “Crónica de suce-

¹³ Véanse las amplias referencias al respecto que encontramos en la obra de Bousoño: *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981, 2 vol, pp.15-16: “ (...) en el poema nunca recibimos verdades, puesto que para recibir una verdad debemos antes preguntarnos, explícita o implícitamente, si aquello es, en efecto, verdad, y contestar de modo afirmativo. Pero he aquí que ante un poema (o mutatis mutandis, ante una obra de arte) nunca nos hacemos esa pregunta sino esta otra. ¿Es posible que esto que leo lo diga un hombre sin dar muestras de deficiencia humana, esto es, lo diga un hombre de modo (...) *asentible*? Y como nuestra interrogación se refiere a posibilidades, verosimilitudes, al responder con un “sí” recibimos verosimilitudes, posibilidades, pero nunca verdades, aunque se trate de cosas que dichas fuera del poema tengan de hecho ese carácter. Son verdades pero no nos llegan como tales, porque no nos las hemos cuestionado en esa dirección. Los conceptos ya no son conceptos genuinos, puesto que se les arranca su decisiva raíz práctica, que es la veracidad, y flotan o resbalan entonces, desarraigados, libres, en el mundo, tan otro de la imaginación”

¹⁴ Sección VII de *Lo que faltaba*, incluido en *Poesías Completas*. Ed. Aguilar, Madrid, 1969. Con posterioridad Celaya la incluyó en la sección “Otros poemas” que sigue a *Cantos Iberos*. Op. cit.

sos", y dentro de ellos hay una sección titulada "Las madres". Hace referencia, probablemente, a hechos o sucesos efectivamente acaecidos, pero, todo ello filtrado por la rigurosa elaboración a la que sometería cualquier otro tema: selecciona, elabora, compone, en definitiva. Al efecto bello o musical, a la conmoción del lector (presumiblemente impactado al leer esos casos de ancianas desvalidas, injustamente tratadas por la vida y por los vencedores), se une el de veracidad u objetividad inherente a la crónica. Al efecto de conmover (el buscado), suma el de apariencia de realidad, de verdad. Además, tras eliminar de los poemas los datos concretos, consigue elevar a la categoría de símbolos dichos poemas: las ancianas madres, de cierta edad, maltratadas por la vida y los sufrimientos, por los avatares de la guerra, pueden ser el prototipo o simbolizador de cualquier madre en situación semejante.

No muy diferente es el efecto que consigue José Hierro con su llamada poesía de "reportaje". En su caso no son las crónicas históricas las que le prestan la impresión de verdad sino el reportaje periodístico: testigo fiable y mudo de las distintas contiendas. Hay un poema prototipo de esa poesía de reportaje: "Réquiem", donde nos muestra a un tal:

Manuel del Río, natural de España,
ha fallecido el sábado
11 de mayo, a consecuencia
de un accidente. Su cadáver
está tendido en D'Agostino
Funeral Home. Haskell. New Yersey.¹⁵

Con este Manuel, Hierro está simbolizando a todos aquellos que tienen que emigrar a un país lejano, urgidos por las circunstancias, y que mueren lejos de su patria, en un entorno hostil¹⁶. La finalidad es la misma que Celaya lograba con esas "madres" de la "Crónica de sucesos" a que hemos aludido en páginas precedentes. Ambos autores toman prestadas las sensaciones de veracidad de otros ámbitos y las hacen pasar como propias. Celaya bebía de las crónicas históricas, Hierro del periodismo en su faceta menos manipulable: reportaje. También elevan a sus protagonistas poemáticos a la capacidad de símbolos: son representativos. Les sirven, además, para denunciar una serie de situaciones injustas por naturaleza, para conmover. En lo que respecta a mover a la acción (finalidad última), es bastante menos eficaz el poema de Hierro: es mucho más

¹⁵ Hierro, José. *Antología*, Col Visor, Madrid, 1980, p.211.

¹⁶ Véanse los conceptos hispano v.s. anglosajón, para destacar dicho entorno extraño, lejano a la cultura y costumbres del protagonista poemático.

abstracto, la situación es más lejana, el hostil marco está situado a miles de kilómetros, no pretende como Celaya una actuación inmediata. Es una poesía social “sui géneris”. No obstante la técnica en ambos casos es muy similar: poesía asépticamente **descriptiva**, reduciendo a genéricos los casos o datos, haciendo que en esa aséptica fórmula encajen todas las madres que sufren por sus hijos a causa de conflictos cualesquiera o todos aquellos seres humanos que han de morir por lograr una vida mejor, lejos de su patria, desarraigados, sin haber logrado su meta.

Aunque en el caso de José Hierro confiese que el poema lo ha confeccionado copiando la esquela mortuoria de un diario, está claro que no lo ha reflejado tal cual: elimina los datos concretos tales como la edad, nombres de los familiares, etc. Exactamente igual que hacía Celaya: eliminar datos concretos que pudieran hacer que sus poemas perecieran, tras perder actualidad los sucesos a que hacían referencia. La diferencia es que Celaya no mueve a error, inventándose una clasificación donde encajarse cómodamente: es un poeta social, magnífico, rotundo, sonoro, que asume sin problemas su militancia.

Normalmente, encontramos a José Hierro clasificado, junto con Celaya y Otero, como poeta social, o político. El problema surge cuando, al leer la obra de Hierro y buscar esa poesía política apenas si encontramos poemas de ese talante. Sus críticas, más bien referencias irónicas, sutilezas, van dedicadas sobre todo a los teóricos de la literatura, no hallamos poesía combativa que mueva a la lucha, sino unas contradicciones claras entre su sentir y su actuar. Ejemplo de esto último es su poema titulado “El libro” que abre su obra más centrada en el periodo de posguerra *Quinta del 42*¹⁷.

EL LIBRO

Irás naciendo poco
a poco, día a día.
Como todas las cosas
que hablan hondo, será
tu palabra sencilla.

A veces, no sabrán
qué dices No te pidan
luz. Mejor en la sombra.
amor se comunica.

Así, incansablemente,

¹⁷ Hierro, José, *Quinta del 42*, inserta en su *Antología*, que incluye la mayor parte de su obra. Selección y prólogo de Aurora de Albornoz, Col. Visor, Madrid, 1980

hila que te hila.¹⁸

La contradicción es clara, postula la sencillez y se encuentra más confortablemente “en la sombra”, en la oscuridad o dificultad, utilizando los elementos irracionales o simbólicos, los recursos visionarios. Y siguiendo con esa pauta de aparentar sencillez¹⁹ llama a esa poesía “alucinada”. Los temas existenciales, metapoéticos son, sin duda, los predominantes en su obra. Algún matiz filosófico –como les sucede a Bousoño, o al mismo Octavio Paz- cierta intertextualidad con el maestro Aleixandre y con su propio compañero de generación, Carlos Bousoño, y una ausencia casi total de lo amoroso, que en ocasiones “reinventa” para recrear en el verso lo que la vida dejó en suspenso. Pero, desde luego, no le calificaríamos como poeta social.

Tampoco, a pesar de sus artículos de opinión o sus ensayos calificaríamos nunca al mexicano y Nobel Octavio Paz como poeta político. Estuvo en el marco justo, en el entorno ideal, para haber desarrollado este tipo de poesía, cosa que nunca hizo. Por el contrario su poesía se constituye en un macrocosmos de tono elevado, plagado de metapoesía, en todas sus versiones posibles.

Describe las diversas tendencias políticas, a modo de cronista, de su patria; critica, califica, enumera, pero sin mostrar la más mínima implicación. No se conmueve.

Fue por otra parte, muy activo intelectualmente. Se sintió, por ejemplo, muy influenciado por Xavier Villaurrutia²⁰ a quien dedica un valioso estudio muy útil para interpretar ciertos aspectos de su propia poesía. Incluye, por ejemplo afirmaciones como: “El denominador común de todas las artes es la poesía”. Defiende asimismo el rasgo de continuidad poética y la defensa de libertad del arte y la cultura. Se siente heredero de este autor y su generación – los Contemporáneos- en dicha defensa, pero les reprocha la exclusión del elemento visionario y pasional, elementos esenciales de la tradición moderna, desde el Romanticismo al Surrealismo.

Para Octavio Paz el onirismo, la poesía del sueño y de los sueños, enlaza con la idea de subversión y critica a sus compañeros de generación su indiferencia: “Los poetas de los Contemporáneos fueron indiferentes a todas esas palabras (subversión, reacción). Esta indiferencia era precisamente lo que nos separaba. Por ejemplo: para ellos el surrealismo fue exclusivamente una expe-

¹⁸ Op. cit. p. 131.

¹⁹ Para ello, siguiendo a los primeros filósofos, utiliza elementos naturales: piedra, fuego, viento, agua, etc. Lo que en filosofía se denominaba primeros principios. El elemento primordial u originario.

²⁰ Paz, Octavio, *Javier Villaurrutia en persona y en obra*. Ed. F.C.E. México, 1978.

riencia estética mientras que para nosotros la escritura automática y el mundo de los sueños fueron, al mismo tiempo, una poética y una ética, una visión y una subversión. Hay dos palabras que a nosotros nos estremecieron y que a ellos no les dieron ni frío ni calor: rebelión, revelación”²¹.

Tras esta síntesis de Octavio Paz cabría imaginar, sin mucho esfuerzo, una poesía que respondiera, en mayor o menor medida, a esos presupuestos. En realidad hay que reconocer que esa preocupación social queda reducida a sus afirmaciones o, como mucho, a sus enunciados teóricos. Este paradójico ser, cuya lucidez mental y sensibilidad superaban el límite de lo extraordinario, crea su propio mundo, desconectado un mucho de la realidad.

Octavio Paz, como verdadero intelectual razona y se preocupa de los problemas del mundo en el que vive inmerso, pero no puede evitar entrar de lleno, con el ejemplo de su obra, en lo que reprocha a Urrutia y los Contemporáneos. Es evidente que, además, está convencido de su “compromiso”. Su sinceridad al respecto es incuestionable: “Me interrogaron largamente sobre las contradicciones que les parecía advertir entre mis opiniones políticas y mis gustos poéticos. Les respondí como pude. Si mi dialéctica no los convenció, debe haberlos impresionado mi sinceridad pues me invitaron a sus comidas mensuales”²²

El párrafo es revelador: les respondí **como pude** y a pesar de mi **dialéctica**... es indudable su autocovencimiento, su sinceridad. Podríamos afirmar que el mexicano era un poeta muy consciente de la importancia de su misión, pero cuyo carácter y modos poéticos diferían ostensiblemente de sus convicciones teóricas.

Esto nos lleva a una de las iniciales consideraciones hechas sobre la época: tuvo que ser tiempos difíciles, muy difíciles, para los poetas con espíritu solidario pero convencidos de que la poesía no debía ser instrumentalizada. Octavio Paz, según sus testimonios, salió relativamente airoso del trance. Sus ideas sobre la creación poética están dentro de la más elemental ortodoxia. Utiliza con gran maestría todos los elementos visionarios, ofreciendo un conjunto complejo pero de indudable belleza, aderezado en muchas ocasiones con el componente amoroso, del que suelen adolecer poetas españoles de posguerra como Hierro o Bousño.

Hay, en todos ellos, referencias, más o menos explícitas, al maestro Aleixandre. Indudablemente el que recobra la idea cósmica del poeta como un ser grandioso, en comunión con la naturaleza es Octavio Paz. La simbología en Bousño suele tener simbolizados de carácter metapoético o existencial, filosófi-

²¹ Paz, Octavio. Op. cit. p.30.

²² Paz, Octavio. Op.cit. p.14.

co, temporal, religioso, pero no amoroso. Igual sucede con la poesía de Hierro: no acaba (excepción hecha de *Agenda*)²³ de ofrecernos una composición con la armonía y perfección de Octavio Paz²⁴

Hay tres instantes en que “el tiempo no fluye colmado de sí”: el momento de unión del alma con Dios (instante místico), el de la unión amorosa (instante amoroso) y el momento de la inspiración (instante poético). Todos de raigambre mística o elevada, pues la poesía, su creación, participa de esa retórica: Nombrar es crear, o como afirmaba Huidobro “El poeta es un pequeño dios”.

Carlos Bousoño publicó un poema (eliminado después en posterior selección) titulado “Subida al amor” que abría el libro de igual título, y donde se podían observar las distintas fases que el alma experimentaba hasta llegara su unión con Dios. Me extrañó que lo eliminara, estaba bastante bien construido. Mejores registros alcanza en las obras finales, donde llega a la complejidad, a la perfección técnica. Un poema puede simbolizar la dificultad de la creación poética o la del vivir humano. Vemos, pues, los dos “instantes” robados al tiempo: el místico y el metapoético.

Es Octavio Paz el que pulsa el último instante, en combinación con el metapoético. Evidentemente sus poemas, para alcanzar tal logro han de ser complejos. Me viene a la memoria el titulado “Testimonios”, que disfrutamos y padecemos a un tiempo en nuestro primer contacto con la literatura hispanoamericana. La interpretación que se ofreció fue la amorosa. Mucho más tarde, cayó en mis manos por azar y el simbolizado, según entendí entonces era, fundamentalmente, de carácter poético. Veamos, muy a vuelo de pluma algunas estrofas relevantes:

Las ruinas de la **luz** y de las **formas**
glorifican, Amor, tu densa sombra,
la **sombra** en que se agolpan mis latidos,²⁵
árbol mío, en **relámpagos** crecido,
ante el **rumor confuso** de los suyos.

Un dios Amor, frenético y **oscuro**,
mueve al silencio tenebroso en cantos,
a mi lengua deshecha en alarido,
al universo lento en una **llama**,

²³ *Agenda*, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, 1991.

²⁴ Para ser exactos, su “Canción de cuna para dormir a un preso”, no consigue el impacto que seguramente pretendía. De hecho la simbología casi pasa desapercibida. (Poema inserto en la ya citada *Antología*).

²⁵ Polo García, V. *Literatura Hispanoamericana. Textos para el comentario*. Depto. de Literatura, Universidad de Murcia, Murcia, 1979. pp.103-104.

que en su seno de fuego oculta a otra,
insaciable, secreta y temerosa.

Por esa **llama** gimen **ruiseñores**,
atraviesan la noche, niños **formas**,
.....
hasta envolver en su terrible aliento
al inmóvil lucero de mi carne;

por esa **tibia llama** rueda sangre
Estalla una tormenta en mis oídos,
enmudece mi lengua calcinada.
Corremos por un puente de latidos)
Instante de la inspiración /climax amoroso
hasta tocar la muerte y el vacío.

por esa **negra llama** de mis **palabras**
Las rencorosas **flores** de su llanto
.....
por esa **oculta llama** apago el mundo,
arraso lo que vive sin amarla,
reconozco su **forma** entre las **sombras**,
y me hundo en su sangre para siempre.

Los simbolizadores son los propios de la retórica de la creación poética: sombras, silencio, tinieblas, ruinas de luz o de formas para simbolizar la falta de inspiración. La llama por la que “gimen ruseñores” (ruseñor, es un leit motiv literario, alude a la poesía, al poeta) no es otra que la luz, el principio vital de la creación poética. Aunque adopta diversas formas: rayo, luz cegadora, relámpago, etc. Aquí la modesta llama alude a la dificultad con que la imagen (lo visual) llega al poeta, que tiene que realizar un esfuerzo sobrehumano y devastador para lograrla.

El poeta, según la retórica al uso, es un *médium* entre los dioses y los hombres. En el poema Octavio Paz utiliza el concepto de “lucero” acertadamente, en cuanto que no tiene luz propia y ha de recibirla del exterior, encaja además adecuadamente en el campo semántico alexandrino: astros, naturaleza, elevación, divinidad. El poeta como un ser gigantesco que simboliza su grandeza espiritual...

El proceso: llama, tibia llama, negra llama, alude al devastador efecto del fuego (inspiración) tras su paso. Aclara además el simbolizado: negra llama de mis palabras. Las “rencorosas flores” no son otras que los poemas, pues en la poesía popular hispanoamericana, del corazón del cantor brotan flores, es decir,

cantos (dimensión auditiva, musical, de la poesía). La última estrofa expone el irremediable destino del poeta: ser uno con la poesía. Es un ser fatalmente signado y en cuyas palabras “tan pronto vuelan las poderosas alas de las águilas / como se ve brillar el lomo de los calientes peces sin sonido”²⁶, es decir, que tan pronto se eleva al cielo como cae en el más profundo de los abismos según logre o no la divina inspiración.

Según vemos, con alguna peculiaridad, no se aleja Octavio Paz de la teoría más ortodoxa sobre la creación poética y su proceso. Su aportación quizá consiste en la belleza que la posible interpretación en clave amorosa le otorga, amén de enriquecerle. Los poetas suelen buscar adrede este tipo de simbología, quieren, como es el caso del mexicano, que la palabra signifique esto y además esto otro, como prueba de su perfecta técnica.

Es, además, propósito declarado del insigne mexicano, que pretende dejar a la palabra en libertad, devolverla a su origen. Con las suyas concluimos: “Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día”.²⁷

FRANCISCA FRANCO CARRILERO

Universidad de Murcia

²⁶ Aleixandre, Vicente. “El poeta”. Poema emblemático al que hacen referencia, directa o indirectamente todos los autores que se precien al tratar el tema metapoético.

²⁷ Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, inserto en *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979. p. 18.

LA NUEVA IZQUIERDA Y LA AGONÍA DEL NACIONALISMO MEXICANO EN *LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ*

La muerte de Artemio Cruz (1962) indaga las consecuencias políticas y sociales de la Revolución Mexicana a través de la imagen de un revolucionario agonizante que se convierte en el símbolo tanto de la Revolución como de la nación mexicana que aquélla había forjado. Como ocurre en *La región más transparente*, el tema de la traición de los ideales revolucionarios ocupa un lugar preponderante, pero las dos novelas difieren en su tratamiento singular de dicho argumento, una diferencia que viene a caracterizar el subgénero al que cada una de ellas se adscribe. A pesar de los paralelismos entre ambos textos en cuanto a la despiadada caracterización de las élites revolucionarias en el poder, *La región más transparente* es una sátira en toda la extensión de la palabra, una compleja representación de la sociedad mexicana al completo, en la que se condena existencialmente a todos los mexicanos por su participación individual en la traición de las ideas radicales de justicia social que motivaron la revolución. En *La muerte de Artemio Cruz* el centro de atención de la crítica se sitúa en un solo personaje que se usa de forma alegórica para llevar a cabo la parodia de la figura del caudillo, el jefe y salvador de la patria a quien se somete a un agudo estudio moral.

La dedicatoria de la novela, uno de los aspectos que ha pasado casi desapercibido entre los comentaristas, indica ya desde el comienzo la voluntad del autor por engarzar el texto en la crítica social. Frente a la fácil lectura de *La muerte de Artemio Cruz* como una jeremiada anti-yanqui más, la dedicatoria al sociólogo norteamericano C. Wright Mills “verdadera voz de Norteamérica, amigo y compañero en la lucha de Latinoamérica” demuestra una vez más la deuda de Fuentes, en tanto que pensador político, con Mills. Una deuda que abarca toda la década de los sesenta y que se hace fácilmente perceptible de nuevo en sus consideraciones sobre las sociedades y culturas hispanoamericanas en la última parte de su influyente *La nueva novela hispanoamericana* (1968). Esta última obra se considera a menudo como una de las piezas claves en la constitución formal de la nómina del llamado “boom” literario de América Latina, pero quizá sea de mayor importancia para la historia de la eclosión literaria latina el obsequio de Mills a Fuentes: su agente literario en Nueva York, Carl Brandt. Durante sus quince largos meses de agonía, Wright Mills escribió un par de cartas a Carlos Fuentes que han salido a la luz recientemente. En la última, fechada el 12 de enero de 1961, Mills aconsejaba a Fuentes de forma muy

directa que enviara sus novelas a los Estados Unidos: “at just this point all kinds of Mexican writers, as well as writers from other Latin American countries (at least outside Cuba!) can find an audience.”¹ La oferta de Mills y su prominente legado permitieron a Fuentes, y más adelante a otros, desembarcar en el inexplorado mercado norteamericano dando lugar a la condición necesaria para el “boom”: su amplia divulgación literaria entre las más diversas audiencias, anglo-sajonas primero, y del resto del mundo después.

No tiene cabida en un ensayo de estas características la discusión detallada de la extensa obra de Mills, simplemente me limitaré a tres puntos que considero relevantes para encuadrar el contexto intelectual en el que surge *La muerte de Artemio Cruz*. En primer lugar, Wright Mills fue uno de los padres de la Nueva Izquierda Norteamericana, nacida en las luchas de los cincuenta, oscuro periodo que, a pesar de estar generalmente asociado con la represión y el conformismo políticos, permitió resquicios de libertad en los que surgiría el pensamiento alternativo que habría de expresarse con toda radicalidad en la década siguiente. Aun así, los escritos de Mills de aquel periodo se enmarcan claramente en una vieja línea de radicalismo independiente angloamericano –al fin y al cabo Mills tenía orígenes cuáqueros– al atacar de forma contundente a la “élite de poder” y sus rasgos distintivos como “el cuello de camisa blanco” [white collar], frases estas que se convertirían rápidamente en dos de sus títulos más conocidos. Unida a esta firme crítica de un elitismo que para Mills encuentra aún sus raíces en la época colonial, la invectiva de fondo se dirige contra el discurso nacionalista promovido y vigilado por las instituciones de la guerra fría y el Macarthismo. Gracias a sus agudos análisis sociológicos la idílica propaganda de unos Estados Unidos en los que el “American dream” se erige como modelo democrático y alternativo al peligro rojo, se esfuma rápidamente y con ella los espejismos de sus promesas. Thomas Pynchon, Don DeLillo, Doctorow y muchos de los escritores norteamericanos que comenzaron sus carreras literarias a principios de los años sesenta se vieron fuertemente influenciados por esa tenaz denuncia al clasismo férreo que caracterizaba – y que quizá continúa caracterizando – a la nación norteamericana, una denuncia que también dio argumentos políticos a autores de fuera de Estados Unidos como demuestra el caso de Carlos Fuentes.²

¹ C. Wright Mills, *Letters and Autobiographical Writings*. Edited by Katherine and Pamela Mills, with an Introduction by Dan Wakefield. Berkeley: U. of California Press, 2000, p. 323.

² Ver el coloquio entre Mills y un grupo de intelectuales mexicanos, entre ellos Fuentes: “Izquierda, subdesarrollo y guerra fría – Un coloquio sobre cuestiones fundamentales,” *Cuadernos Americanos* 19 (1960), 53-69.

En segundo lugar, es importante para nuestra comprensión de la novela y su dedicatoria el interés de Mills por Latinoamérica, y en particular por Cuba. La crítica de Mills al intervencionismo neoimperialista yanqui en la isla, estuvo sobre todo dirigida a alertar a sus compatriotas sobre su papel crucial en la creación del resentido movimiento nacionalista liderado por Fidel Castro. De hecho, Carlos Fuentes conoció a Mills en Cuba en 1960 en el momento en que escribía *La muerte de Artemio Cruz*. La datación de la novela “La Habana, Mayo de 1960. México, diciembre de 1961” confirma su posterioridad a la polémica obra de Mills: *Listen, Yankee; The Revolution in Cuba* publicada en 1960. En ella, Mills trató un experimento de ventrilocuismo, en su afán por hallar una voz cubana que le explicara directamente a una amplia audiencia estadounidense la posición anticolonialista de la revolución de 1959 en una época en la que aún no estaba claro si se declararían los revolucionarios cubanos por el modelo soviético. Una posibilidad que el propio Mills no quería publicitar en exceso.³ La publicación de este panfleto cubano me lleva al tercer y último punto sobre C. Wright Mills y su relevancia como homenajeado en la dedicatoria de la novela: la disensión implícita en muchas de las propuestas de Mills con la praxis del marxismo soviético.

En 1960 la situación en Cuba se estaba haciendo cada vez más insostenible, al tiempo que aumentaba la presión para que los revolucionarios se declararan por uno de los dos bloques políticos de la Guerra Fría. Las utópicas esperanzas de Fuentes para lograr una revolución permanente, definida como “la conquista diaria del margen exocéntrico de la verdad, la creatividad y el desorden con el que confrontar el orden ortodoxo,”⁴ excluían en este artículo de mediados de los sesenta las ortodoxias soviéticas bajo las que pronto cayó la revolución cubana. El guiño con el que Fuentes concluye “Chóquenla, Feodor Mihailovitch y Lev Davidovitch” demuestra una vez más la mezcla de elementos sacados directamente de la cultura popular norteamericana y de elementos que provienen del panteón de la larga tradición trotskista mexicana, una combinación que permea toda esta primera época de la obra de Fuentes. Pero esta clara afirmación del credo político de Fuentes también se puede usar como índice que demuestra las continuas transferencias entre su obra ensayística y su ficción. Al resurgir esta misma declaración en *Cambio de piel*, publicada pocos meses más tarde, se hace patente un aspecto tan significativo como es la fluidez de materiales ensayísti-

³ Ver C. Wright Mills, *Letters and Autobiographical Writings*, p.p. 338-39. Y también, *Listen, Yankee; The Revolution in Cuba*. New York: Ballantine, 1960, p. 180.

⁴ Carlos Fuentes en *Los narradores ante el público*, México DF: Joaquín Mortiz, 1966. Vol 1, p. 154. Se refiere aquí a Fyodor M. Dostoevsky, y a Lev Davidovitch Landau, físico soviético y premio Nóbel en 1962.

cos y ficcionales en la obra de Fuentes: “La revolución permanente es la heterodoxia permanente, no el momento luminoso, pero aislado y condenado, entre dos ortodoxias; la revolución permanente es la conquista diaria del margen excéntrico de la verdad, la creación, el desorden que podemos oponer al orden ortodoxo. Chóquenla, Fedor Mijálovich y Lev Davidovich...” (326) Sin embargo el cínico narrador de *Cambio de piel* parece ser más claro sobre el fracaso previsible de la fuerza continuada de la revolución cubana con su irónica melodía circular: “mis cuates cubanos que son los que ahora están al bate: pues la virtud procrea la paz, la paz el ocio, el ocio el motín, el motín la destrucción, la destrucción el orden, el orden la virtud y de ahí p’al real y la galería de espejos.” (326) Hay muchos otros momentos similares en la vasta obra de Fuentes en que autor y narrador actúan en colusión por medio de esta atrevida cita de sí mismo, un elemento que ha de servirme para recordar las continuidades entre política y literatura. Una literatura la de Fuentes que pretende hacerse con esa voz heterodoxa que interpele la ortodoxia incansablemente, visitando los márgenes de manera permanente y paradójicamente absorbida de forma continua en el canon estético de los centros de poder que anhelan la ortodoxia.

Al igual que Mills, Fuentes tuvo esperanzas y luchó cuanto pudo por un movimiento revolucionario cubano que se mantuviera independiente de las presiones de uno u otro lado, que consiguiera mantenerse alejado de las pesadillas burocráticas del Este europeo sin ceder a las hostigantes presiones del intervencionismo norteamericano.⁵ El resto de la historia es bien conocido, y sólo es relevante para este estudio en tanto que la declaración pro-soviética de Cuba en diciembre de 1961 afianzó una idea de nación hegemónica, ortodoxa, que no dejaba espacio para las radicales ideas de democratización real propuestas por Mills y por el mismo Fuentes.⁶ El discurso nacional cubano pasó en poco tiempo a depender de su padre fundador: apoyada sobre los hombros del héroe terrible, a un tiempo salvador de la patria y tirano. Precisamente éste punto de coincidencia y contradicción puede servir de reencuentro con la parodia y la crítica al nacionalismo que hallamos en *La muerte de Artemio Cruz*.⁷

⁵ Ver sus artículos a lo largo de la década en revistas como *Política* y *Siempre*. Como es sabido Fuentes acabó enemistado abiertamente con el castrismo naciente tras el escándalo y las acusaciones vertidas por *Casa de las Américas* contra los colaboradores de *Nuevo Mundo*.

⁶ Maarten Van Delden ha estudiado en detalle la historia de las relaciones de Fuentes con el castrismo en esta primera época, de 1959 a 1966, cuando completó claramente su distanciamiento con el castrismo, ver Van Delden, M., *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity*. Nashville, Tenn: Vanderbilt University Press, 1998, p. 41-50.

⁷ Es significativa la opinión expresada recientemente por el autor en relación a Castro: “El acto más valiente de su vida sería heredar un país en plena transformación independiente.” *El País*, 20 de enero, 1998.

Aunque parece que Fuentes escribió la mayor parte de la novela en Cuba, su objetivo principal era claramente México, y en particular la combinación de los discursos nacionalista y revolucionario. Artemio Cruz, el revolucionario agonizante cuyas memorias fragmentarias se esparcen por toda la novela, también lleva la nación sobre sus hombros; o mejor dicho la nación le cuelga del cuello. Uno de los muchos catálogos extensos del texto, resume con no poca carga de exotismo todo lo “mexicano” que porta Artemio: “las ciudades de tezontle, los pueblos de adobe, las aldeas de carrizo,...” (365) Este paisaje mexicano estereotipado incorporado sin rubor en la representación de México a lo largo de todo el periodo postrevolucionario, como queda ampliamente demostrado en obras tales como el filme *Que Viva Mexico!* (1932) de Eissenstein, se contradice continuamente en la novela por la propia heterogeneidad que tanto se subraya en el texto. México, que “no es uno; son mil países con un solo nombre” (365) es una realidad fragmentaria sobre la que la gran narración de la nación se ha superpuesto con demasiada frecuencia. La interpolación de la voz narrativa identifica el proyecto nacional de la Revolución con el agonizante Artemio Cruz, al decirle: “... los traes y te pesan, son losas muy pesadas para un solo hombre: no se mueven nunca y las traes amarradas al cuello: te pesan y se te han metido al vientre... son tus bacilos, tus parásitos, tus amibas... tu tierra” (366). El discurso nacional mexicano respira y vive *en y por* Artemio Cruz. A través de esta imagen organicista la nación coloniza al personaje como lo haría cualquier microorganismo, convirtiéndolo en uno de los casos más patentes de asimilación de símbolos nacionales por parte de un personaje singular en la literatura mexicana. Así pues, *La muerte de Artemio Cruz* no sería el “primer intento de integrar la totalidad social, étnica y geográfica de la nación”⁸ como ha sugerido la escritora mexicana Rosario Castellanos, sino más bien un intento de desintegrar el discurso que promueve esa idea homogeneizante de la comunidad imaginada llamada México con vistas a desafiar su apropiación política por parte de una clase social determinada. Según se va identificando la patria que Artemio Cruz hereda con él mismo, su agonía se convierte en la agonía de la propia nación. Cruz lleva colgado del cuello un extraño catálogo de objetos que convergen en él para constituirse en la nación, la tierra que ha heredado y que debe legar a su muerte. Todos los fragmentos de la nación se amalgaman, se cruzan en este crisol que es el Cruz agonizante. En torno a esta identificación, a este tratamiento simbólico de la nación, propongo mi lectura de la novela.⁹

⁸ Rosario Castellanos, *Juicios Sumarios. Ensayos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966, p. 125.

⁹ Ha habido algunas contribuciones importantes que han establecido el rol simbólico de Artemio Cruz.; entre otros ver “*La Muerte de Artemio Cruz and Citizen Kane*”, de Lanin Gyurko en *Carlos*

Artemio Cruz representa también a toda una clase, la de los revolucionarios mexicanos que institucionalizaron la Revolución precisamente a través del uso constante de la simbología nacionalista para así cementar un consenso político y convertirse en la nueva casta gobernante. Así, parte de la herencia que Cruz habrá de legar está constituida por esta nueva posición social: “aceptarán tu testamento: la decencia que conquistaste para ellos, la decencia: le darán gracias a pelado Artemio Cruz porque los hizo gente respetable...” (367) Y este plural “ellos”, los herederos de Artemio, la nueva generación de la élite gobernante no será capaz de refugiarse en el discurso revolucionario “te justificarán porque ellos ya no tendrán tu justificación” (367) para continuar con sus festejos nacionales: “ellos ya no podrán invocar las batallas y los jefes, como tú, y escudarse detrás de ellos para justificar la rapiña en nombre de la revolución y el engrandecimiento propio en nombre del engrandecimiento de la revolución” (367), Artemio mismo se lo pregunta “¿qué justificación van a encontrar?” (367). Esta disensión dentro de las propias élites posrevolucionarias es sólo uno de los elementos que remachan la parodia de los discursos nacionalistas promovidos por la revolución institucionalizada.

La cobertura de la Revolución cubana que realiza el periódico de Artemio es un ejemplo más del uso interesado de la historia revolucionaria para “la rapiña” y el “engrandecimiento propio.” Cuando el embajador americano en México DF prepara un discurso sobre el contraste entre la revolución mexicana y la cubana, se le pide a Artemio que colabore con un artículo editorial para “prepare the climate” (301) y a cambio reciba la honrosa suma de veinte mil pesos. Los consejos de Cruz para el discurso del embajador constituyen la clave de su reescritura de la institucionalizada Revolución “legal”: “Dígale que establezca un claro contraste entre un movimiento anárquico, sangriento, destructor de la propiedad y de los derechos humanos con una revolución ordenada, pacífica y legal como la del México, que fue dirigida por una clase media como la de Jefferson. Al fin la gente tiene mala memoria.” (302) Al tiempo que la embajada norteamericana paga generosamente por la reescritura de la memoria colectiva de la nación mexicana sus héroes son sustituidos por los héroes nacionales estadounidenses. El corrupto diario de Artemio, centro de la industria de la conciencia nacional, divulga una historia alternativa al servicio de una doble colonización: la colonización interna por parte de la clase gobernante, y la colonización externa por parte de los intereses norteamericanos. La contradic-

Fuentes, A Critical View, ed. by Robert Brody and Charles Rossman, Austin: University of Texas, 1982, pp. 64-94. En ese artículo Gyurko compara a Welles y a Fuentes y el uso que ambos hacen de “characters who function not only as individuals but as national symbols.” (66)

ción de la clase social a la que pertenece Artemio, que narra su propia genealogía a través de la borradura de sus propias raíces históricas, se vuelve también la contradicción aparente de su ideología nacionalista.

Las afinidades de Fuentes con la Nueva Izquierda Americana, le hacen rechazar las opciones nacionalistas totalitarias que han conformado la política colonial y postcolonial de gran parte de Latinoamérica, al tiempo que le permiten proponer esta visión crítica del discurso nacionalista representado en la novela como el promotor de este poscolonialismo totalitario. Mills mismo en su *Listen Yankee* había condenado la hipocresía creada con la revolución mexicana: “a revolution that began with the demand for land and for liberty [that] seems to be ending in a plutocracy sitting within their state and on top of a capitalist economy – and full of revolutionary rhetoric.” (172) Pero *La muerte de Artemio Cruz* no es tan sólo una crítica de esa nueva plutocracia aupada por la revolución Mexicana, al fin y al cabo la mayoría de novelas sobre la Revolución parten de esa misma premisa tal y como propuso Max Aub.¹⁰ Aparte de las consideraciones formales, la contribución original de la novela de Fuentes al género de la novela de la Revolución Mexicana es su crítica explícita del argumento fundamental de la retórica revolucionaria a la que hace referencia Mills: el nacionalismo.

La Revolución es el nacimiento traumático, o mejor dicho, el renacimiento de la nación. El régimen tecnocrático de Porfirio Díaz (1876-1910) no había conseguido crear un discurso nacionalista suficientemente potente ni había forjado una identidad mexicana clara, más bien había postergado *sine die* su creación o barrido bajo la alfombra del cientifismo burocrático y la modernidad las múltiples identidades de ese México diverso que Cruz parece encapsular, pero que ni él ni la Revolución consiguen dar forma.¹¹ En la novela, la Revolución Mexicana refunda la nación de nuevo como la expresión del mestizaje cuyo epicentro es Artemio Cruz. Su duplicidad puede ser leída como un avatar más de la estereotipada naturaleza artera del mexicano, un malinchismo que siempre se expresa con una cara doble: Malinche es tanto el origen del mestizo mexicano, la nueva raza protagonista de la nación, y también la traidora de la comunidad indígena, es por lo tanto tirana y salvadora a un tiempo. El sentimiento de que la historia se repite y de que la nación traiciona continuamente a aquéllos que se sacrifica-

¹⁰ Max Aub, “De algunos aspectos de la novela de la revolución mexicana.” *Ensayos mexicanos*. Mexico City: UNAM, 1974, pp. 31-47: 33. Con la agudeza que le caracteriza, Aub destaca en paréntesis que estas novelas criticaban normalmente “revolucionarios, y no a la Revolución misma.”

¹¹ En el artículo mencionado más arriba, Aub acentúa el hecho de que “aunque parezca una contradicción, fue la Revolución la que al fin y al cabo españolizó México.” (44)

ron por su creación es patente en la generación nacida durante o inmediatamente después de la revolución, como es el caso de Octavio Paz y Carlos Fuentes respectivamente. En *El laberinto de la soledad* Paz analiza la contradicción principal del nacionalismo revolucionario:

... en cierto sentido la Revolución ha recreado a la nación; en otro, no menos importante, la ha extendido a razas y clases que ni la Colonia ni el siglo XIX pudieron incorporar. Pero [...] la Revolución no ha hecho de nuestro país una comunidad o, siquiera, una esperanza de comunidad: un mundo en el que los hombres se reconozcan en los hombres y en donde el “principio de autoridad” – esto es: la fuerza, cualquiera que sea su origen y justificación – ceda el sitio a la libertad responsable.¹²

La dolorosa percepción del fracaso de la revolución y de su incapacidad de crear una comunidad basada en el principio de heterogeneidad y no en el de autoridad está íntimamente ligado al hecho de que el “nacionalismo capitalista” como Paz define el sistema político posrevolucionario¹³ está basado en la vieja estructura patriarcal de caudillos y caciques.¹⁴ En este punto los análisis de Paz y de Fuentes sobre la Revolución parecen mezclarse entre ellos y con la mirada cínica al proceso revolucionario propuesta por el Orwell de la Granja animal (1945): el nacionalismo mexicano representa un proceso de renovación discursiva y social que finalmente fracasa a la hora de crear una comunidad.

En su momento álgido la revolución institucionalizada llegó a celebrar la imagen de la pirámide como símbolo apropiado de la sociedad mexicana, imagen que Fuentes ataca con fiereza años más tarde en *Cambio de piel*. Uno de los mayores abogados a lo largo de los cincuenta de la toma de conciencia e incluso de la celebración de esta organización piramidal de la sociedad mexicana poscolonial fue sin lugar a dudas Leopoldo Zea, que de manera demagógica llegó a justificar las prácticas totalitarias del *Partido Revolucionario Institucional* (PRI), y su dependencia permanente de la figura del presidente, el macho que culmina la pirámide de la nación:

En donde mejor se hace patente este elemento de unificación nacional dentro del campo afectivo es en la figura del Presidente de la República, máximo caudillo y máximo amigo de los mexicanos. Éste no es, como en otros pueblos una figura simbólica que obra en nombre de la Nación, sino la expresión máxima del único tipo de acción y relación con-

¹² Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Mexico DF: FCE, 1998 [1950], p. 210.

¹³ Op Cit., p. 217-9.

¹⁴ En su monografía sobre la novela, María Stooopen ha apuntado una lectura de la novela que la equipara a la obra de Paz, afirmando “la posibilidad de hacer válido, en un universo ficcional, los postulados teóricos de Paz.” María Stooopen, *La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y traición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 11.

creta de una sociedad como la nuestra. El Presidente de la República es visto, y de hecho lo es, como el máximo hacedor y proveedor de todas las necesidades nacionales. [...] Todos los aspectos y resortes políticos de la Nación dependen de esta capacidad, que en último término es la capacidad de un individuo concreto para ser amigo, no sólo de un grupo o un cuerpo, sino de todos los mexicanos.¹⁵

Descripciones fatalistas de la sociedad mexicana, y por extensión de la cubana y de otras sociedades hispanohablantes, como pueblos inmaduros que han de ser guiados a la modernidad por esta figura paternal ancestral, el caudillo que porta la nación al completo sobre sus hombros, es obviamente un alegato culturalista a favor de la tiranía y de la sumisión más reaccionaria bajo la blanda apariencia del “amigo de todos”. Incluso Paz apunta que en el núcleo de la familia mexicana se encuentra el “padre” cuya figura “se bifurca en la dualidad de patriarca y de *macho*. El patriarca protege, es bueno, poderoso, sabio. El macho es el hombre terrible, el chingón, el padre que ha ido, que ha abandonado mujer e hijos. La imagen de la autoridad mexicana se inspira en estos dos extremos: el Señor Presidente y el Caudillo.”¹⁶ En el centro de esta comunidad con cara de Jano se halla Jano mismo, los dos roles que acapara Artemio en la novela, el salvador y el chingón. Como le recuerda la voz en segunda persona de su conciencia:

Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; eres quien eres porque no supiste chingar y te dejaste chingar: cadena de la chingada que nos aprisiona a todos: eslabón arriba, eslabón abajo, unidos a todos los hijos de la chingada que nos precedieron y nos seguirán... (244)

La palabra sagrada que define esta relación sexual opresiva, *chingar*, está presente a lo largo de todo el texto como rasgo definitorio de todo aquello que une y divide a los mexicanos, por esa misma razón la imposibilidad de suprimirla de la lengua se convierte en la dolorosa obsesión de la conciencia agonizante de Artemio: “matemos esa palabra que nos separa, nos petrifica, nos pudre con su doble veneno de ídolo y de cruz: que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad.” (245) Una palabra que Paz había ya definido en *El laberinto de la soledad* como la “contraseña” mexicana, utilizada como forma de afirmar el sentimiento de pertenencia nacional, la “mexicanidad”¹⁷ pero, como pasa en la novela, es también el término que define una “concepción de la vida social como combate [que] fatalmente engendra la división de la sociedad en fuertes y

¹⁵ *Conciencia y posibilidad del Mexicano*, Mexico City: Porrúa, 1953, p. 23.

¹⁶ *En Vuelta a El laberinto de la soledad*, Mexico City: FCE, 1998, 369.

¹⁷ Ver Paz, p. 90 y siguientes.

débiles. Los fuertes – los chingones sin escrúpulos, duros e inexorables – se rodean de fidelidades ardientes e interesadas.” (95) Fuentes describe la *chingada*, el destino nacional, con la imagen de una cadena que simbólicamente une a todos los mexicanos en el juego de la política y el poder. Un juego que por supuesto se aplica a las relaciones de género, puesto que la primera chingada, la Malinche, es la madre del primer mestizo a su pesar, y la primera traidora de un sentido de pureza étnica por siempre cancelado. La inclusión de todos los mexicanos en este sistema piramidal y patriarcal de la nación de los “hijos de la chingada” se opone y desmonta en la novela a través de varios elementos, entre ellos el cuestionamiento de las estructuras temporales solidificadas, tanto lineales como circulares, sobre las que la narración de la comunidad imaginada se basa. En el centro de las preocupaciones del autor de *La muerte de Artemio Cruz* se encuentra este esfuerzo por parodiar y subvertir la “unidad de destino”, el “tiempo vacío” que según Benedict Anderson caracteriza la unidad del estado nación. Esta ruptura de la unidad cronológica de la nación está acompañada de una crítica a la necesaria caracterización patriarcal del discurso nacional. Son precisamente estos dos elementos, la subversión de la temporalidad y la crítica de las relaciones de género los que al convertirse en temas centrales de la novela le confieren su carácter paródico.

La temporalidad, y en particular la narración del tiempo lineal, se han analizado muy a menudo como parte fundamental del proceso de narración de la nación. La conocida obra de Benedict Anderson, *Imagined Communities* se concentra en cuatro novelas del siglo XIX entre ellas la primera novela mexicana, *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, publicada en 1816, con el propósito de probar su teoría de que la novela es un “mecanismo que sirve para representar la simultaneidad en un ‘tiempo homogéneo, vacío’” (25). Anderson se refiere en especial a las novelas realistas del diecinueve que junto al periódico “proveyeron los medios necesarios para ‘representar’ el tipo de comunidad imaginada que es la nación” (25) Este “tiempo vacío” que Anderson define como la proyección del “tiempo del calendario” en el que dichas ficciones y narraciones periodísticas se asientan, es el compañero de la nación que también se mueve de manera lineal hacia su destino, su culminación: “la idea de un organismo social que se mueve en el calendario a través de un tiempo vacío, homogéneo, es una analogía precisa de la idea de la nación que se concibe como una comunidad sólida que se mueve hacia abajo (o hacia arriba) en la historia.” (26) La narración fragmentaria de *La muerte de Artemio Cruz*, como habían hecho las creaciones de sus predecesores modernistas en el mundo de habla inglesa, rompe con ese tiempo homogéneo y vacío que describe Anderson

por el que las naciones y las tramas de la novela decimonónica discurren.¹⁸ Esta fragmentación del flujo temporal en *La muerte de Artemio Cruz* ha sido oportunamente explicada por Edna Aizenberg como “un medio para interrogar a la nación,”¹⁹ pero, como defiendo a lo largo de este capítulo, quizá se trate más bien de un medio para interrumpir a la nación en su flujo hacia ese tiempo futuro, aún por llenar, el tiempo vacío y homogéneo al que se refiere Anderson.

En *La muerte de Artemio Cruz* se imagina la nación mexicana como una comunidad fracturada entre el tiempo de los perdedores, el de los “chingados” a los que se les niega continuamente y se les borra con los tiempos lineales oficiales de los “chingones”. Estos dos tiempos que compiten conforman la fracasada comunidad de dos caras, como nos recuerda la conciencia de Artemio: “Siempre los dos tiempos, en esta comunidad jánica, de rostro doble, tan lejana de lo que fue, y tan lejana de lo que quiere ser” (250). La sugerencia de Fuentes tiene su eco más claro en la *Postdata* que Paz añade a su edición de *El laberinto de la soledad* de 1970, donde afirma la multiplicidad no sólo de la sociedad mexicana, sino de toda nación:

Si el hombre es doble o triple, también lo son las civilizaciones y las sociedades. Cada pueblo sostiene un diálogo con un interlocutor invisible que es, simultáneamente, el mismo y el otro, su doble. ¿Su doble? ¿Cuál es el original y cuál el fantasma? [...] no hay exterior ni interior y la otredad no está allá, fuera, sino aquí, dentro: la otredad es nosotros mismos. (323-24)

La otredad continua que propone Paz en esta diversidad interna es parecida a la “comunidad jánica”: una comunidad cuya homogeneidad se contradice de forma incesante por la cara de Jano desfigurada. Desde el comienzo de *La muerte de Artemio Cruz* hay una distancia que cosifica y fragmenta a Cruz y lo convierte en rasgos y facciones. Artemio es ese “otro. Otro en un espejo colocado frente a la cama.” (118) Siempre es otro, en una sucesión mercurial de identidades que resalta su estatus como el crisol de la nación jánica.

¹⁸ El tiempo se puede ver como una metáfora asociada al género. Incluso la definición temporal de la comunidad imaginada de la nación plantea problemas de género y sexuales como ha apuntado Andrew Parker en su introducción a *Nationalisms and Sexualities*, London: Routledge, 1992, p. 5.

¹⁹ Edna Aizenberg, “The Untruths of the Nation: *Petals of Blood* and Fuentes’s *The Death of Artemio Cruz*” in *Research in African Literatures*, vol 1, no 4, Winter 1990: 85-104, p. 91. Aun así estoy de acuerdo con la tesis principal de Aizenberg, es decir que “the novel now combats the very thing it once sought to constitute [the nation].” (86)

De hecho, como han recalcado numerosos críticos, la novela no es sólo una colección de fragmentos, sino una novela *sobre* la fragmentación.²⁰ En ella encontramos una fragmentación del tiempo y de la sintaxis, pero también de las voces narrativas y del protagonista mismo, o mejor dicho, del agonista. Los modos en los que estas fragmentaciones cinemáticas se configuran han constituido el centro de atención más habitual de la amplia recepción crítica que ha recibido la novela. Estos juegos fílmicos y literarios son también significativos para llevar a cabo no tan sólo un análisis de su carácter modernista, o incluso, postmodernista, sino también de la crítica de Fuentes al nacionalismo mexicano, pues como han propuesto Sarah Radcliffe y Sallie Westwood “el cine – y no la escritura – fue el medio a través del que la identidad nacional se articuló y consolidó” tras la revolución.²¹ Seth Fein ha demostrado ampliamente la participación del capital norteamericano en el desarrollo de una “interpretación nacionalista de la colaboración anti-Axis” (161) en el cine mexicano durante la segunda guerra mundial. A través de producciones de cine histórico tales como *¡Mexicanos al grito de guerra!*, *historia del himno nacional* (1943) y críticas de las relaciones de Buena Vecindad como en *Los tres García* (1946), mantiene Fein que el estado mexicano potenciaba un “pseudo-anti-americanismo [dirigido] a fortificar su propio gobierno basado en medio siglo de colaboración de las élites con los Estados Unidos.”²² A través de la “megamáquina” cultural del medio cinematográfico, estas élites mexicanas se invisten con el discurso nacionalista, desmentido por su creciente dependencia cultural y económica de los Estados Unidos. De forma que para sustanciar la renovada iconografía nacional, estos filmes propusieron un sentido de continuidad temporal, el tiempo de la nación, y aún más importante en el caso de *Los Tres García*, como deja claro Fein, un humor basado en la rearticulación de la masculinidad mexicana. El chiste de la película, en el que los personajes celebran el acercamiento de las “americanas” en lugar del acercamiento de las “américas”, suministra a Fein con el argumento necesario para su discusión sobre la “remasculinización de la identidad mexicana” (160) llevado a cabo en el cine de esa época. Estos dos elementos, el tiempo lineal, el

²⁰ Ver por ejemplo Wendy B. Faris, *Carlos Fuentes*, NY: Frederick Ungar, 1983. p. 47, y el capítulo de Jonathan Tittler sobre la novela en *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*, Ithaca: Cornell UP, 1984.

²¹ En *Remaking the Nation. Place, Identity and Politics in Latin America*, edited by Sarah Radcliffe and Sallie Westwood. London: Routledge, 1996, p. 11-12. Ver también John King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 1990, p. 53.

²² “Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema” en *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Edited by Gilbert Joseph, Ann Rubenstein, and Eric Zolov, Durham: Duke U.P., 2001, 159-198: 191.

tiempo del progreso, y las relaciones de género, son una vez más el centro de la constitución del nacionalismo “revolucionario” mexicano, y lógicamente son también los elementos principales de la parodia.

En *Artemio Cruz* la nación está constituida también como una fundación puramente masculina que no puede ser heredada por su única hija, Teresa, la cual se burla del padre agonizante y le reprocha sus iniquidades: “Si hasta lo que quiso lo destruyó” (301) reitera.²³ Su odio mutuo es también una relación incestuosa que asegura al lazo familiar a través de una cadena de *chingadas* mutuas. Aunque las acusaciones de Teresa se ven confirmadas por el propio Artemio “mi único amor ha sido la posesión de las cosas...” (239), no por eso la figura de la hija resulta ensalzada, más bien al contrario, puesto que el padre la describe como un murciélago sin alas, esperando junto a su lecho de muerte la herencia. Así, mientras se maltratan mutuamente, Teresa esperando la herencia, y Artemio recordando lo poco preparada que está ella para heredar su imperio mediático, ambos confirman el sistema piramidal de la chingada, la pirámide del poder cuyas altas esferas están sólo reservadas para el hombre.²⁴ El patético rastreo que llevan a cabo Catalina y Teresa por toda la casa en busca del testamento de Artemio, es una de las escenas menos comentadas de la novela, y en especial es sorprendente su ausencia en críticos que han tratado los problemas de género en la novela. Estos dos buitres hembra simbolizan la participación silenciosa o pasiva, incluso la connivencia de muchas mujeres en el juego patriarcal del poder y de la propiedad del capital. Reproducen en cierto modo la deleznable conducta moral del propio Cruz al final de la Revolución cuando se casó con Catalina Bernal para heredar las fincas del padre y sus privilegios.

Tras sobrevivir el pelotón de fusilamiento en el campamento Villista y después de sacrificar el honor militar a cambio de salvar la vida, consigue utilizar su breve amistad con el idealista Gonzalo Bernal para entrar en la familia Bernal. Al igual que los abogados a los que alude Bernal en la celda, que “sólo quieren una revolución a medias, compatible con lo único que les interesa: medrar, vivir bien sustituir a la *élite* de don Porfirio” (291), Artemio Cruz ve como sus ideales revolucionarios se van relativizando para poder sobrevivir y escalar. Su trayectoria le lleva de revolucionario a trepador social y lo separa de aquellos “que quieren una revolución de verdad, radical, intransigente” y que “son por desgracia hombres ignorantes y sangrientos” (291) como se lamenta el idea-

²³ Ver también p. 301, 316.

²⁴ Irvin D. Solomon no consigue ver la crítica al colaboracionismo femenino al resumir la novela de forma excesivamente simplista: “based on the notion that females are lesser beings who need to be controlled and dominated.” (74) “A Feminist Perspective of the Latin American Novel: Carlos Fuentes’ *The Death of Artemio Cruz*” *Hispanofila* 33, no. 1 (97) (1989 Sept.): p. 69-75.

lista Gonzalo Bernal antes de su muerte. Gamaliel Bernal, el padre de Catalina y de Gonzalo, aristócrata liberal que representa el patriarcado del Porfirismo, pasa finalmente su herencia a Cruz al casarlo simbólicamente a su hija una vez que se da cuenta de que Artemio personifica el nuevo orden:

Artemio Cruz. Así se llamaba, entonces, el nuevo mundo surgido de la guerra civil, así se llamaban quienes iban a sustituirlo. Desventurado país -se dijo el viejo mientras caminaba, otra vez pausado, hacia la biblioteca y esa presencia indeseada pero fascinante; desventurado país a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores. (155)

En este juicio pesimista del fracaso de la Revolución mexicana se puede oír con facilidad la reflexión del autor sobre la propia nación, cuyos “hijos” tienen que ser destruidos cíclicamente con la llegada de una nueva generación. Al sacrificar simbólicamente a Gonzalo Bernal y al indio Tobías en el campamento Villista, Cruz pasa una vez más a identificarse con la nación, en su furia devoradora. Su doblez es la forma de la novela con sus voces que cambian de manera constante, pero también es la del momento constitutivo de la nación, su “fratricidio reconfortante” para usar una vez más la terminología acuñada por Benedict Anderson. Anderson ha sugerido que la nación, esa comunidad imaginada, se construye necesariamente sobre la fusión de “asesinos” y “asesinados”, a través de un “emblema ancestral”.²⁵ La nación se construye sobre este fratricidio fundacional, la Revolución, imaginada como un renacimiento, una regeneración de la comunidad, pero también como el drama de la destrucción circular: “Ahí está el drama de México” (291).²⁶ La absorción del idealista Gonzalo por parte de Artemio, en este proceso antropófago le lleva a Cruz a sentir que “...duplicado, con la vida de Gonzalo Bernal añadida a la suya, con el destino del muerto sumado al suyo: como si Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizás las muertes ajenas son las que alargan nuestra vida, pensó. Pero no venía a Puebla a pensar.” (149) De manera que Artemio sólo fue a Puebla a heredar la tierra, podríamos colegir. La comunión de Cruz con Gonzalo, o mejor dicho, el acto simbólico de su consumición, recuerda la sucesiva asimilación de mujeres: Regina, Catalina, Laura. Catalina, la hermana de Gonzalo, es quizá el ejemplo más claro de la hembra

²⁵ Ver el artículo de Anderson mencionado más arriba, p. 99.

²⁶ Como ha notado Emir Rodríguez Monegal, Fuentes encuentra en esta tradición Cainita la “clave de México”, ver su artículo “El México alucinado de Carlos Fuentes” en *Narradores de esta América*, Buenos Aires: Alfa, 1974, vol II, p. 259.

sacrificial en la novela, al convertirse en parte del *patrimonio*, el puente entre la vieja y la nueva nación mexicana.²⁷

Si como ha sugerido Doris Sommers el romance es el modelo narrativo fundacional de la nación, la frustración de las relaciones amorosas de Artemio proclama el fracaso de la nación que se intenta instituir y representar, reducida paródicamente a un acuerdo comercial entre patriarcas, un asunto de herencias, más que la creación de una sociedad. Por lo tanto, la descripción que de Cruz hace Rosario Castellanos, se confirma finalmente, sus propiedades conforman la nación misma:²⁸

Legarás este país; legarás tu periódico, los codazos y la adulación, la conciencia adormecida por los discursos falsos de hombres mediocres; legarás las hipotecas, legarás una clase descastada, un poder sin grandeza, una estulticia consagrada, una ambición enana, un compromiso bufón, una retórica podrida... (234/368)

La crítica abierta al orden patriarcal y la subversión del tiempo lineal, se combinan para representar el discurso oficial, esa “retórica podrida” de la nación en un modo paródico. La temporalidad altamente experimental de la novela le permite a Linda Glaze describirla como un ejemplo literario de *montage* fílmico al estilo de Eisenstein, un montaje que resalta el conflicto entre el “recit” –la acción de la novela, la agonía y muerte de Artemio que tiene lugar el 9 de Abril de 1959 – y la “diégesis” de los recuerdos dispersos que abarcan setenta años de la vida del personaje.²⁹ En la novela hay 38 fragmentos narrativos que se organizan de manera constante en trece secuencias o episodios. A su vez doce de estos grupos tienen la misma organización interna, tres fragmentos agrupados sistemáticamente de acuerdo a la voz en la que se narra cada uno de ellos y siempre en un mismo orden: tercera, primera y segunda personas. Estas tres voces narrativas encuentran su final con la muerte del personaje, quien por lo tanto pasa a identificarse con el narrador: “mueres... has muerto... moriré” (405) Pero el “hombre en la cama” que espera y alcanza su muerte y relata su propia muerte a través de la máscara del narrador no es una mera argucia narrativa, tiene un alto componente ideológico como Hayden White ha señalado en relación con el narrador en tercera persona de *The Education of Henry Adams*: “[su] anuncio manifiesto del final del ego en la edad moderna ha de ser visto

²⁷ Debido a esta doblez Messinger Cypess lee a Catalina Bernal como un avatar más de la Malinche, ver op. cit. p. 150 y siguientes.

²⁸ Castellanos, p. 125.

²⁹ Linda Glanze, “La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en *La muerte de Artemio Cruz*”, *Hispanamérica*, 14 (40), April 1985, 115-120: 116.

como un mensaje no sólo personal y subjetivo sino social e histórico también. En tanto que Adams identifica su propio ego con el de su clase, el anuncio de la disolución de uno es también el anuncio de la disolución del otro.”³⁰ En el caso de Artemio Cruz, la disolución del ego del personaje se hace aún más obvia en las narraciones en primera persona que ponen en escena el proceso de anulación y muerte *in crescendo*, anuncia también la disolución de su clase y la muerte de la Revolución mexicana.

Las secuencias narradas en tercera persona utilizan el pasado para expresar un cierre narrativo que se refuerza con la muerte y nacimiento de Artemio al final de la novela. Al cierre de la novela, la última sección en tercera persona recrea el nacimiento de Cruz el 9 de abril de 1889: “Él recogido sobre sí mismo, en el centro de esas contracciones, él, con la cabeza oscura de sangre, colgando, detenido por los hilos más tenues: abierto a la vida, por fin” (403). A pesar y quizá a causa de la circularidad de las fechas - Artemio muere el 9 de abril de 1959 - la nación misma, como la comunidad imaginada por Artemio en la época de la revolución y más adelante, no puede sobrevivirle. Está condenada a compartir su destino, un destino que no fluye hacia el futuro, sino de manera narcisista hacia sí misma.

La referencia constante en la novela a los espejos, y en particular a los espejos rotos, debe ser leída como otro rasgo al servicio de retratar la nación en su permanente división y agonía. El agonizante Artemio Cruz se mira en el espejo roto del bolso de su hija al comienzo de la novela y descubre una realidad fragmentaria: “Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos.” (115) Es más, esta constante fragmentación no se encuentra en contradicción con el uso de los tiempos pasado y futuro en las secciones en tercera y segunda personas respectivamente. La constante fragmentación de Artemio – como la de la nación- es también el centro de atención de estas narrativas:

La corte de vendedores de billetes y limpiabotas y mujeres enrebozadas y niños con el labio superior embarrado de moco lo rodearon hasta que pasó las puertas giratorias y se ajustó la corbata frente al vidrio del vestíbulo y atrás, en el segundo vidrio, el que daba a la calle de Madero, un hombre idéntico a él, pero tan lejano se arreglaba el nudo de la corbata también, con los mismos dedos de nicotina, el mismo traje cruzado, pero sin color, rodeado de los mendigos y dejaba caer la mano al mismo tiempo que él y luego le

³⁰ Hayden White, “The context in the text”, en *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987, pp. 185-213: p. 208.

daba la espalda y caminaba hacia el centro de la calle, mientras él buscaba el ascensor, desorientado por un instante. (128)

La constante división de la imagen de Artemio se ve facilitada por los muchos espejos dispersos a lo largo del texto. Los dos “Artemios” divididos por el espejo optan en apariencia por dos caminos políticos diferentes, el “real” hacia dentro, hacia el lugar privado desde el que Artemio, el “chingón” individualista se puede esconder de las víctimas del sistema económico que le ha llevado a la cumbre, o el camino “posible”, la elección de solidaridad con ese mundo, con la calle donde los “chingados”, los mexicanos que le rodean.³¹ Como en otros momentos de la novela, la fractura del personaje central es un recordatorio de la comunidad fragmentada, de la sociedad en la que las divisiones de clase quedan disfrazadas bajo la narrativa consensual de la Revolución.

El espejo no es el lugar de la reconciliación o del momento narcisista de autoconocimiento, de la misma manera en que el espejo de la historia no puede ser el lugar en el que se comprenda o funde la nación, sino más bien el escenario de continua lucha y conflicto, un recordatorio perpetuo del laberinto de las soledades. Según se va desmontando el tiempo continuo de la nación fracasada y se contrapone a los tiempos múltiples y alternativos de una realidad heterogénea, el espejo se constituye en el espacio en el que mirar para encontrar la diferencia más que la identificación. Wendy Faris sugiere que en estas imágenes reflejadas del Cruz fragmentado “we sense a simultaneous desire and reluctance to know himself” (50), pero ese deseo es finalmente parodiado por la paradójica renuencia a realizarlo, una especie de odio de sí mismo que enfatiza el descrédito con el que Fuentes cubre la obsesiva búsqueda de la identidad nacional que ha caracterizado gran parte de su historia intelectual. Artemio “quisiera ser uno”³², como han deseado en numerosas ocasiones los ideólogos nacionalistas para el proyecto nacional, y su fracaso al igual que el del nacionalismo mexicano, consiste en la persistencia de la pluralidad de voces, de puntos de vista que continuamente desafían y parodian los esfuerzos homogeneizantes de esa versión local de modernidad. Octavio Paz, anunció tímidamente en la última parte de su meditación sobre México la necesidad de una conciencia “universal” o internacional como resultado natural de todo el periodo de autorreflexión post-revolucionario: “nuestro nacionalismo sino es una enfermedad mental o una idolatría, debe desembocar en una búsqueda universal. Hay que partir de la

³¹ Gyurko establece una división entre los dobles compensatorios y antagónicos. Ver Lanin Gyurko, “Self, Double, and Mask in Fuentes’s *La muerte de Artemio Cruz*,” *Texas Studies in Language and Literature* 16 (1974), 363-84.

³² Sinningen, 700.

conciencia de que nuestra situación de enajenación es la de la mayoría de los pueblos.” (233-34) Al desnudarse el nacionalismo mexicano de sus mascararas engañosas, la visión esencialista de la nación se pone en perspectiva, e incluso se denuncia como parte del discurso colonizador que utilizan para su beneficio las clases dominantes. La muerte lenta y dolorosa de Artemio más que anunciar los desafíos de las naciones “aún por ser” [yet-to-be nations] como ha propuesto Aizenberg en relación a la novela, pronuncia las contradicciones y la imposibilidad de tal creación. En su siguiente novela, *Cambio de Piel* Fuentes visitaría el cuerpo muerto de la nación no tanto para guardarle luto, sino más bien para intentar evitar su resurrección.

PEDRO GARCÍA-CARO

University of Oregon (Estados Unidos)

EL SÍNDROME *PIERRE MENARD* O LA TRADUCCIÓN SEGÚN JORGE LUIS BORGES

“Ningún problema tan consustancial
con las letras y con su modesto misterio
como el que propone una traducción”¹

En un reciente foro internacional Edwin Gentzler declaraba que toda la obra de Jorge Luis Borges podría verse como una suerte de historia detectivesca dedicada a intrincar las relaciones entre traducción, lenguaje y nacionalidad; o en otras palabras, a descubrir una red local de falsedad mediante la traducción². Con ello quería destacar que la traducción para Borges es la cuestión fundamental de la escritura desde la antigüedad homérica hasta hoy; una clave para reinterpretar los textos de la historia literaria y los errores o limitaciones deslizados en ella, provocados por lecturas que conscientemente o no han distorsionado la palabra original. En efecto, según ha expresado repetidamente el propio autor, la traducción se plantea como lo más consustancial a las letras, es decir, en un sentido coincidente al teológico, lo naturalmente esencial e indivisible de ellas.

¹ Véase este mismo pasaje en los dos textos de Jorge Luis Borges redactados en 1932: Prólogo a la traducción de *El cementerio marino*, de Paul Valéry, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, pág. 163; y “Las versiones Homéricas”, en *Discusión*, Obras Completas, Vol. I, Madrid, RBA-Instituto Cervantes, 2005, pág. 239.

² Edwin GENTZLER, *Fiction, Translation, and Identity in Latin America*, conferencia pronunciada en el Congreso Internacional Heterogeneidad, hibridez y traducción, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 7-9 diciembre, 2007. En los últimos años distintos trabajos han abordado el tema de la traducción en la obra de Borges, aunque no de forma sistemática, entre ellos destacan los capítulos de los libros de Georges Steiner (1974/1992), *After Babel. Aspects of Language and Translation* (New York: Oxford: University Press) y de Rafael Olea Franco (2006), *Los dones literarios de Borges* (Frankfurt: Vervuert). La obra de Efraín Kristal (2002), *Invisible Work. Borges and Translation* (Nashville: Vanderbilt University Press) fue la primera monografía para un panorama general sobre el tema, más tarde retomado por Sergio Waisman (2005), *Borges y la traducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo). Aunque en la década anterior Ana Gargatagli Brusa dedicó a ello su tesis doctoral (1993). Por otra parte, algunos especialistas en Borges (Rolando Costa Picazo, Michel Lafon, en su libro *Borges ou la réécriture*, y Susana Romano-Sued, entre otros) ya habían aportado estudios sobre la relación entre reescritura y traducción en la poética borgiana.

A la luz de los avatares traslaticios para Borges existe una biblioteca de obras escogidas, muchas anónimas o de autores que pretenden ser traductores y viceversa, como *La Odisea*, *Las mil y una noches*, o el propio *Don Quijote*. No han sido pocos los escritos borgianos dedicados a temas traductológicos, entre ellos destacamos sólo los siguientes, a través de los cuales se pretende describir el significado de la traducción en relación con la escritura y las poéticas de la modernidad:

- 1925 "Omar Jaiyám y Fitzgerald", en *Inquisiciones*
- 1926 "Sobre las dos maneras de traducir", en *La prensa* (1 agosto)
- 1932 Prólogo a la traducción de *El cementerio marino*, de Paul Valery, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*
- 1932 "Las versiones homéricas", en *Discusión*
- 1936 "Los traductores de las 1001 Noches", en *Historia de la Eternidad*
- 1944 "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*

Materia más enjundiosa y fascinante sería analizar detalladamente sus obras como traductor, en correspondencia con las ideas condensadas en estos pocos ensayos; sin embargo, en esta ocasión, como agradecido homenaje a quien me iniciara en las letras hispanoamericanas, me limitaré a resaltar los principales conceptos de traducción en relación con la teoría estética. Los textos escogidos pertenecen a la primera mitad del siglo XX, precisamente a las décadas correspondientes al desarrollo de la moderna sociedad argentina³, que desde inicios de siglo había acogido en su territorio a una masa enorme de población pluri-lingüe; por ello, para Borges algunas ideas sobre la traducción son inseparables de la reflexión crítica (e incluso paródica) sobre cuestiones de identidad cultural.

Otra circunstancia influyente para la experiencia del intelectual americano tiene relación con la recepción de la literatura desde distintas tradiciones que se han desdibujado con el transcurrir del tiempo, y a ello se refiere Borges con estas palabras: "Cuando yo era chico, ignorar el francés era ser casi analfabeto. Con el

³ Según Sergio Waisman, los gérmenes del carácter políglota de la literatura argentina se encuentran ya el Salón literario de Marcos Sastre (1837) y las traducciones erradas del *Facundo* de Sarmiento. En las décadas de 1920 y 1930, precisamente los años en que Borges elabora sus ideas sobre la traducción, la lectura y la escritura, se produce un florecimiento traductológico en Buenos Aires; y los escritores vanguardistas de ese período descubren nuevas formas de cruzar lo extranjero y lo local para redefinir qué significa ser argentino. Cfr. *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

decurso de los años pasamos del francés al inglés y del inglés a la ignorancia, sin excluir la del propio castellano.”⁴ La frase se coloca al frente de una sucesión de prólogos sobre literatura en las más variadas lenguas: castellano, inglés, francés, alemán, portugués, etc, y también es usada en su autobiografía. El sentido de la misma es comparado con el viaje de las letras hispanoamericanas a Francia, de dónde éstas -gracias a Victor Hugo y Verlaine- forjaron el modernismo, que más tarde inspiró la literatura española. La decadencia cultural que sugiere Borges parece análoga a la descrita en su texto “El escritor argentino y la tradición”⁵, pues según el autor la idea de una literatura nacional es estéril y reduccionista, tanto si se escoge la tradición española como la francesa o la nativa. Todas ellas forman la tradición argentina, ya que ésta tiene derecho a recibir toda la cultura occidental, aunque no falte quien califique como “determinismo” el hecho de que un escritor tenga una deuda con una u otra obra. Los autores, su nacionalidad y sus intenciones no son lo más importante para la historia de la cultura, lo que cuenta es ensayar los temas y proponer buenas variaciones de los mismos; desde esta perspectiva para Borges no tiene sentido hablar cabalmente de literatura sin traducciones.

MÉTODOS DE TRADUCCIÓN

Como es sabido, el argentino iniciaba su carrera literaria con una versión del cuento “The Happy Prince” de Oscar Wilde, que publicó en el diario *El País* de Buenos Aires el 26 de junio de 1910, cuando sólo contaba once años. En 1924 Borges redacta el ensayo titulado: *Omar Jaiyám y Fitzgerald*, sobre una versión de los *Rubaiyat*, como epílogo a la traducción desde la inglesa de Fitzgerald, que su padre publicó aquel año en la revista *Proa* a instancias suyas. Un año más tarde el artículo vuelve a ser publicado como parte de *Inquisiciones*, el primer libro en prosa de Borges, dando inicio a una serie de repeticiones y autocitaciones que caracterizan los textos sobre traducción del escritor. En efecto, los principales conceptos sobre el tema se encuentran ya en sus comienzos, se amplían y retocan con el paso de los años, y confirman siempre la importancia y validez de las versiones, incluso a través de una lengua intermedia -en este caso el inglés-. Borges ya defendía entonces la libertad del traductor por su capacidad para embellecer el texto original y conferirle la coherencia adecuada en otra cultura, por tanto situaba a Omar y Fitzgerald en el mismo plano, es decir, co-autores del texto modelo:

⁴ Cfr. Borges, J.L., *Prólogos con un prólogo de prólogos*, op. cit. Págs. 7- 8.

⁵ Cfr. Borges, J.L., *Discusión*, op.c., págs. 267-274.

La diferencia entre ambos textos es la que sigue: las estrofas de Omar Jayám son entidades sueltas, no reunidas por otro entrelazamiento que el de su origen común y sucediéndose al acaso del orden alfabético de las rimas. La versión de Fitzgerald es un poema, esto es, una entidad en la que el tiempo late fuertemente, apasionando la contemplativa quietud que —al decir certero de Hegel— caracteriza el arte oriental.⁶

Por otra parte, sin querer alabar la traducción de su padre, Borges se limitaba a informar de que había conseguido transformar la métrica y aportar su propio estilo al modelo, pues Jorge Guillermo Borges era además escritor, en 1921 en Mallorca había publicado una novela, titulada *El caudillo*, que pese a estar a la altura de otros escritores de la época no obtuvo éxito y cayó en el olvido. Indirectamente, Jorge Luis parece dejar constancia de los méritos de aquel como autor, a través de la traducción de una obra convertida en clásica para la cultura inglesa gracias a la versión afortunada de Fitzgerald. Lo explica en contenidas sentencias de este modo:

Dos motivos hubo en mi padre, cuya es la traducción, que lo instaron a troquelar en generosos versos castellanos, la versión de Fitzgerald. Uno es el entusiasmo que ésta produjo siempre en él, por la soltura de su hazaña verbal, por la luz fuerte y convincente de sus apretadas metáforas; otro la coincidencia de su incredulidad antigua con la secreta inesperanza que late en cuantas páginas ha ejecutado su diestra y que proclama su novela *El caudillo* con estremecida verdad.⁷

La identificación entre belleza y verdad es para Borges lo esencial en el arte traductológico (como en el arte en general), pues cuando se duda sobre la fidelidad de la traducción de Fitzgerald, afirma: “La veracidad de esa traducción ha sido puesta en tela de juicio, no su hermosura”. Como es fácil de comprender, Borges se refiere a una verdad dentro de la obra de arte, es decir, a una razón estética muy distinta de la literalidad o la verosimilitud filológica, por ello las discusiones sobre la adherencia al original le parecerán estériles; para él lo esencial es convertir la versión en un hecho artístico capaz de abrirse un hueco en la historia.

Muy pronto, sus primeros trabajos de traducción se vieron acompañados por reflexiones más precisas a cerca de esta actividad, como las del artículo siguiente de 1926, ya que su condición de lector bilingüe determinó manifiestamente una concepción de las letras supranacional. Leer y escribir desde un principio consistía en el reencuentro de temas en distintas lenguas y culturas. En otras palabras, la actividad borgesiana de traductor y transmisor de diversas

⁶ Cfr. Borges, J.L., *Inquisiciones*, hoy en la edición de Buenos Aires, Seix Barral, 1993, págs. 136-137.

⁷ Ib. pág. 137.

tradiciones se basaba en relecturas e interpretaciones de éstas, en reseñas o notas sobre el tratamiento literario de los motivos clásicos o en su reinvención dentro de sus propios textos.

En “Dos maneras de traducir”⁸ el autor menciona rápidamente las dos posturas estereotipadas desde la disputa de *les belles infidèles* y para ello menciona la “hermosa” discusión entre los autores ingleses Newman–Arnold, elección muy significativa, si se recuerda que la cultura francesa había lanzado la cuestión en precedencia y además era la de mayor influencia para los intelectuales de la época⁹. No obstante, el debate sobre qué método de traducción es mejor, el libre o el literal, no es la cuestión que más interesa a Borges. Con una estimación bastante lacónica, califica de imposible la traducción rigurosa y puntual de los textos antiguos; para él es evidente, en todos los casos que puedan imaginarse, que el traductor siempre añade algo, *enfatisa* u *omite* rasgos del texto original, hasta el punto de mejorar o desvirtuar el texto de partida, frente al cual, en apariencia, Borges no demuestra reverencia alguna. Lo más interesante desde su perspectiva es descubrir hasta qué punto un determinado traductor ha modificado el texto extranjero, perfeccionándolo o falsificándolo. Así, la fidelidad al original no puede circunscribirse a la trasposición de localismos y particularidades relativas al autor y su época; sino que consiste en elaborar interpretaciones o borradores que corrijan fehacientemente el *borrador* precedente, puesto que la obra primigenia es concebida como un ensayo sobre el tema propuesto, tan válido para la historia literaria como los siguientes, si éstos han conseguido soluciones satisfactorias para los nuevos lectores.

Es necesario relacionar la figura de Valéry, tema central de “Dos maneras de traducir”, con un texto posterior que recuerda al poeta francés en una clave interesante para esta discusión. En una reseña de 1938 Borges cita a Valéry en los siguientes términos:

La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esta historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor. Podemos estudiar la forma poética del *Libro de Job* o del *Cantar de los Cantares*, sin la menor intervención de sus autores, que son enteramente desconocidos.¹⁰

⁸ Publicado en *Textos recuperados 1919.1929*. Buenos Aires: Emecé ediciones, 1997, págs. 256-259.

⁹ Sobre la disputa puede verse el libro de Roland Zuber, *Les Belles infidèles et la formation du goût classique*, París, Gallimard, 1968. La incidencia del tiempo como factor determinante de las transformaciones traductológicas ya había sido tratado en: Georges Mounin. *Les belles infidèles*. París: Cahiers du Sud, 1955.

¹⁰ La cita de Valéry procede de *Introduction à la Poétique*, reseñado en la revista *El Hogar*, en 1938. Hoy el texto está recogido en J. L. Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en 'El Hogar' (1936-*

Borges suscribe plenamente esta idea, pues él mismo había intentado ponerla de relieve en relación con su oficio de traductor y escritor, pero más tarde leemos que la primera cita de Valéry es solo la antesala del punto más controvertido del hecho estético:

Si no me engaño, esa observación modifica muchísimo la primera y hasta la contradice. Una [dice Valéry: toda creación literaria se reduce a una combinación de las potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas una vez por todas] parece reducir la literatura a las combinaciones posibles del vocabulario determinado; la otra [las obras del espíritu sólo existen en acto, y presuponen un lector] declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. [...] La segunda admite que el tiempo y sus incomprensiones y distracciones colaboran con el poeta muerto.¹¹

A continuación el argentino pone como significativo ejemplo un verso de Cervantes y concluye “El tiempo –amigo Cervantes- ha sabido corregirle las pruebas”. Esto es, la ventaja de las obras anónimas o clásicas consiste en la posibilidad de añadir lectores y ocultar las correcciones del tiempo: las mejoras de los traductores. El nexo de unión entre los autores favoritos del argentino remite en efecto a cierto gusto por el anonimato que el poeta cubano Virgilio Piñera explicara en 1947, con enorme anticipación a la crítica de la literatura fantástica postmoderna, en un ensayo titulado *Nota sobre la literatura argentina de hoy*, allí afirmaba a propósito de tres cuentos borgianos (“El acercamiento a Almotásim”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote”):

¿No es, acaso, lo que Borges deja oculto en su obra, tan valioso por lo menos como lo que en ella expresa? ¿No es lo que queda oculto aquello que debería aparecer como expreso? ¿Y por qué Borges no se aventura a entregar a sus lectores esos “ocultos”? Es que tal cosa equivaldría al cese automático de su tantalismo. Esperemos, pues, sus decisiones.¹²

1939). Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (eds.). Buenos Aires: Tusquets Editores, 1986, págs. 241-243, cit. pág. 241.

¹¹ Ib. pág. 242.

¹² Publicado en 1947 simultáneamente en las revistas *Orígenes* de Cuba y *Anales de Buenos Aires*, dirigida entonces por Borges, hoy editado en Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*. Antón Arrufat (ed.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pág. 181. El ensayo describía el carácter tantálico de la literatura argentina, que según Piñera: “persiste atada a una segunda naturaleza –ornamentación, fórmula formal-, y el verdadero mundo de la realidad se le escapa o al menos, desdibuja” refiriéndose a Madedonio Fernández, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges (Ib. Pág. 175).

La voluntad de ocultamiento y la idea de traducción como una vasta obra anónima son la base del razonamiento estético borgesiano. Dichas concepciones, cuyas consecuencias han influido notablemente en las poéticas contemporáneas, fueron forjadas ya durante los años de formación del escritor. Así, los primeros textos de Borges sobre la traducción deben relacionarse con el contexto de experimentación artística que se vivía desde Europa y con la efusión de revistas que reflejaban por aquel entonces la voluntad de romper con la tradición y la ideología romántica, defensora de la originalidad de los autores, y del culto al genio o la inspiración. En efecto, Borges después de un largo periodo en Suiza, de 1914 a 1919, había regresado a Buenos Aires en 1921, tras la aventura del ultraísmo madrileño; allí había escrito tres manifiestos de adhesión al movimiento, aportando al mismo por una parte ideas del expresionismo alemán y por otra su nativo espíritu anglosajón (conciso y sintético), pues fue lector antes en inglés que el castellano. El ultraísmo proponía la reducción de las imágenes en metáforas esenciales, la supresión de ornamentos y sentimentalismos retóricos, rechazando el manierismo modernista de Rubén Darío, cuyo estilo literario dominaba desde la generación del 98. Los principales promotores del ultraísmo junto a nuestro autor fueron Rafael Cansinos Assens¹³, el fundador e inspirador del modelo traductológico de Borges, Guillermo de la Torre y Gerardo Diego, todos asiduos de la tertulia del Café Colonial de Madrid. Sin duda la influencia del ultraísmo fue muy importante, según se deduce de la calidad de sus escritores y de la cantidad de traducciones concentradas en pocos años, a pesar de la corta duración de publicaciones como *Cervantes*, *Grecia*, *España*, *Ultra*, *Tableros...* revistas todas ellas surgidas y extinguidas entre 1915 y 1922¹⁴. La función primordial de la traducción consistía para el grupo en dar a conocer autores nuevos en lengua española con el fin de imponer el cambio estético, por ello las traducciones propuestas generalmente estaban precedidas de prólogos y comentarios a las obras, los cuales se convirtieron en una verdadera didascalia para el lector en castellano.

El pragmatismo propugnado por el movimiento ultraísta, junto a la necesidad de traducir autores extranjeros, especialmente del ámbito anglosajón, pero también de lenguas lejanas, como las conocidas por Rafael Cansinos (cita-

¹³ La Fundación Rafael Cansinos Assens realiza la tarea de reeditar y revalorizar los numerosos escritos de este polifacético escritor a través del portal digital ARCA, en el cual se desarrollan apartados específicos sobre su extensa labor traductológica y también sobre la defensa del judaísmo, aspecto que perjudicó su reputación durante la postguerra.

¹⁴ Cfr. la obra de Gloria Videla. *El Ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971. Y las de Cansinos-Asséns, Rafael. *El movimiento V.P.*, Madrid: Libros Hiperión-Ediciones Peralta, 1978; *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*, 2. 1914-1923, Madrid: Alianza Editorial, 1985.

do y admirado en los textos seleccionados de Borges¹⁵), demuestra la estrecha relación entre el círculo de Café Colonial y la discusión sobre traductología que muestran las obras borgianas. Guillermo de Torre, futuro cuñado de Borges, en *Manifiesto Vertical* (1920) afirmaba:

Los ultraístas debemos exaltar jubilosamente las calidades pragmáticas del mundo occidental. En nuestro anhelo de un arte abstracto, exultante, dinámico, potencial e inmáculo, hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica que disminuía el valor de nuestra ecuación vital, deviniendo estatuarmente apolíneos y dionisiacamente optimistas.¹⁶

Pocos meses más tarde Borges publicaba *Ultraísmo* (*El Diario Español*, Buenos Aires, 1921), donde se definen por primera vez los principios de la nueva poesía, con los rasgos que caracterizarán la obra del argentino y sus ideales para la traducción:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
- 3) Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”.

De vuelta a su país Borges subrayaba además el rechazo ultraísta de la autobiografía y el individualismo¹⁷. También el creacionismo de Vicente Huidobro confluyó en las nuevas teorías traslaticias, al defender la libertad de la ficción frente a la realidad, incluso la realidad interior del autor, dogmatizada por la inspiración romántica¹⁸. En consecuencia, Borges se forma como escritor en el campo de

¹⁵ Para la relación personal entre Borges y Cansinos, así como para la de Borges con Guillermo de Torre, cfr. el libro publicado por Emir Rodríguez Monegal, en 1978 en inglés y más tarde traducido: *Borges. Una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

¹⁶ Cfr. Guillermo de Torre. “Manifiesto Vertical”, en *Grecia*, 1, noviembre, 1920. Véase también del mismo autor: *Las vanguardias en España*, Madrid, Caro Raggio, 1925. Libro generosamente reseñado por Borges en la revista *Martín Fierro*, nº 2º, 5 de agosto de 1925. Una edición del volumen corregida y aumentada por Torre fue publicada en 1965 por la editorial Guadarrama de Madrid.

¹⁷ Cfr. Borges, J. L. “Ultraísmo”, en *Diario Español*, Buenos Aires, 23 octubre, 1921. Hoy en *Textos recobrados*, op. cit., págs. 108-111.

¹⁸ Como se recordará, Huidobro en el prólogo a su obra *Horizon carré* (1917), escrita en francés, afirmaba: “Una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista añade a la naturaleza. [...] Hay que crear una poesía como la naturaleza crea un árbol” y cultivar el “juego de azar de las palabras”. Estas ideas, reelaboradas después por los ultraístas y surrealistas, tendrán trascendencia en el trabajo traductológico por el papel creador conferido al traductor.

las traducciones (contempladas como obras propias) y del comparativismo literario, en un ambiente que experimenta con citas, textos ajenos, versiones y lecturas cruzadas entre los autores más dispares¹⁹. La discusión entre traducción literal o libre, equivale a la esclerotizada oposición entre romanticismo y clasicismo, un debate fútil, desde este punto de vista, porque nuestra época aún es romántica y no ha conseguido liberarse de la singularidad de los textos y la sagrada originalidad de los autores.

Ciertamente, la consuetudina perspectiva hierática hacia los grandes autores de la historia literaria tiene para Borges consecuencias nefastas (yo diría equivalentes a la muerte del texto), y ello se demuestra sobre todo en el análisis de las traducciones. En efecto, la literalidad puede convertirse en una traición mayor que la libre interpretación, como muestra en “Dos maneras de traducir”, cuando propone una versión casi al pie de la letra de los dos primeros versos de *Martín Fierro*: “En el mismo lugar en que me encuentro, estoy empezando a cantar con la guitarra”. El tema vuelve a reformularse en “Las versiones homéricas”, donde Borges remacha que para obtener las variaciones que sufre un texto a través de sus traducciones, “no hay necesidad esencial de cambiar de idioma”. Así pues, una mala traducción realizada incluso dentro del mismo idioma, es decir, sin añadir siquiera la dificultad de la distinta naturaleza del espíritu del lenguaje, demuestra el argumento principal de estos ensayos: que el problema más acuciante de la traducción no es la búsqueda de correspondencias léxicas (más o menos difícil en dependencia de la familia lingüística de las obras), sino la utópica identidad entre el autor y el traductor.

Guillermo Díaz Plaja en el prólogo a *Estructura y sentido del Novecentismo español* (Madrid: Alianza, 1975, pág. 16) sintetiza la nueva ideología del siguiente modo: “En la vertiente estética se impone el distanciamiento que evita la fusión creador-obra, propugnando el arte como libre juego, no sometido a reflejo real, lo que recibe el nombre de *arbitrarismo* (en la estética de d’Ors) y que más adelante tomará el signo diagnosticador de Ortega: la *deshumanización del arte*.”

¹⁹ Entre los autores traducidos y comentados por Borges en esta época destacan los expresionistas alemanes: Ernst Stadler, Johannes Becher, Karl Heynicke, Werner Hahn, Alfred Vagts, Wilhelm Klemm, August Stramm, Lothar Schreyer y H. von Stummer. Estos trabajos fueron editados en *Cervantes*. Revista Hispanoamericana, Madrid, octubre de 1920; hoy recogidos en *Textos recobrados. 1919-1929*, Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1997. Posteriormente no abandonarían nunca el quehacer traductológico, especialmente intenso a través de las colaboraciones con las revistas *El Hogar* entre 1936 y 1939, con el suplemento vida literaria; y en *Crítica*, *Revista Multicolor de los sábados*, donde sólo entre 1933 y 1934 Borges publica cuarenta relatos traducidos, la mayor parte del inglés, alguno del alemán. Cfr. J. L. Borges, *Textos cautivos*. Op. cit. Y también: “Borges en Revista Multicolor”. En *Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*. Investigación y compilación de Irma Zangara. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1995.

LA ESCISIÓN DE LECTURAS Y LA MULTIPLICACIÓN DE LAS TRADUCCIONES

Tanto en “Las versiones homéricas” como en “Los traductores de *Las 1001 Noches*” Borges reflexiona sobre las distintas traducciones, según sus palabras, no para anteponer una a otra por su calidad (aunque tampoco falten juicios de valor), sino para elaborar un informe que ponga en evidencia las aventuras²⁰ y transformaciones de una obra en función de sus traducciones. El procedimiento escogido consiste en criticar las versiones, para mostrar las posibilidades creativas de un traductor y su influencia en los lectores contemporáneos o venideros. La multiplicación de traducciones induce hacia una síntesis teórica estrechamente vinculada, como se ha dicho, con la escritura y la lectura.

En “Las versiones homéricas”, 1932, Borges repite casi literalmente el inicio de “Prólogo al *Cementerio Marino*”, recalcando que la traducción, en lugar de ensombrece y ocultar la creación estética, pretende en cambio ilustrarla. Repite el razonamiento de los borradores, así como la referencia a Cervantes, ampliada con una frase llamativa para el contraste entre traducción y original: “El Quijote, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista”²¹; dicha frase indudablemente ha sido introducida para subrayar la fijación de la obra clásica en la historia literaria debido al peso del autor. Cervantes es citado también en un ensayo titulado: “Del culto de los libros”, incluido en el libro *Otras Inquisiciones* (1952): “Un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado: ya Cervantes [...] leía “hasta los papeles rotos de las calles””. De dónde el novelista parece un ejemplo paradigmático de monumento de las letras, mientras para los antiguos un libro, lejos de ser un fin en sí mismo, era solamente la transcripción del discurso oral: “la palabra escrita no era otra cosa que el sucedáneo de la palabra oral”²². El cambio de la cultura oral a la escrita según Borges es sustancial, y ha forzado a calificar de sacrílegas las variantes del texto fijado por la tradición, como es el caso del *Quijote*. Por tanto, el libro de Cervantes es sagrado y no admite variaciones, aunque como se verá en *Pierre Menard, autor del Quijote*, la fidelidad a su obra es una falsa apariencia. Borges ya había descubierto con ayuda de Valery, el doble sentido de la historia literaria y que el tiempo también modifica y ayuda a los clásicos.

²⁰ Recuérdese que para Borges son frecuentes las reflexiones sobre lecturas de traducciones dispares que pueden conducir a conclusiones opuestas, como la recogida en el cuento “El Jardín de los Senderos que se Bifurcan”.

²¹ Op. cit., pág. 240.

²² Cfr. Borges, J.L., “Del culto de los libros”, *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, Op. cit., pág. 713.

La *Odisea*, en cambio, pertenece a la antigua cultura oral, y gracias a nuestro actual desconocimiento del griego y la ausencia de datos sobre lo que Homero o su autor quería representar, esta obra ha superado el curso de los siglos como un desafío interpretativo para los traductores, que han propuesto infinidad de versiones contrapuestas. He aquí la conclusión más importante de Borges con respecto a la evolución del texto original:

Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece la poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes.²³

Borges habla de la evolución del inglés porque se limita a citar traducciones inglesas de la *Odisea*; una vez más, a la hipótesis ya discutida de que las variaciones literarias sean meramente el fruto del arte combinatoria del lenguaje, añade otro tipo de juego: las variaciones pueden estar provocadas por el ocultamiento de información, es decir, por los fallos del tiempo y los efectos de nuestra ignorancia sobre el texto original y sus circunstancias lingüísticas, un fenómeno que beneficia la creación en lugar de representar una pérdida irreparable. Desde esta perspectiva, cada variación aporta una solución, y ninguna de ellas es deshonesto o desechable, pues todas están impelidas por el mismo fin:

El estado presente de sus obras [de Homero] es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. Nada de mayor posible riqueza para los que traducen.²⁴

Borges viene a decir que los traductores pueden enriquecer las obras allí donde se ha producido una ausencia, con toda legitimidad puesto que esta operación tiene lugar siempre sobre puntos concretos de estilo, no sobre las acciones o vastos temas argumentales. Por este motivo, el argentino prosigue el ensayo con ejemplos de sucesivas traducciones del mismo pasaje de la *Odisea*, capítulo XI, demostrando de este modo la esencia del quehacer traductológico, enfrentado a resolver lagunas textuales. Aunque, una vez más existe una lectura doble en la propuesta borgiana, pues dicho trabajo modesto representa a la larga el destino del texto homérico.

²³ Op. cit., pág. 240.

²⁴ Ib. pág. 241.

En “Los traductores de las 1001 Noches”, otro texto oral, Borges celebra con detalle las trampas y falsedades de los más destacados traductores de la obra anónima, pues según la época cada uno de ellos, deliberadamente, ha convertido el estilo y la sensibilidad del original a otros más naturales y apetecibles para el lector occidental. Jean Antoine Galland estableció en el siglo XVIII un patrón para las siguientes traducciones, e incluso incorporó al texto original algunos de los cuentos más famosos, como el de Aladino y los Cuarenta Ladrones, que serán respetados después por el resto de traductores. Sin embargo, la traducción de Galland, a pesar de su gran influencia en la cultura europea, no es a los ojos de Borges la más autorizada:

Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída. Quienes intimaron con ella, conocieron la felicidad y el asombro. Su orientalismo, que ahora nos parece frugal, encandiló a cuantos aspiraban rapé y complotaban una tragedia en cinco actos.²⁵

El traductor siguiente, Eduardo Lane, realizó una versión eruditísima de las *Noches* y corrigió todas las torpezas de Galland, añadió notas y precisó literalmente la traducción. Sin embargo, el resultado es una especie de enciclopedia caótica. Borges vuelve a la discusión Newman-Arnold con los mismos términos que en los textos anteriores, y amplía su posición algunos puntos:

Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen. Más grave que esos infinitos propósitos es la conservación o supresión de ciertos pormenores; mas grave que esas preferencias y olvidos, es el movimiento sintáctico.²⁶

Por tanto, la teoría discutida sobre la fidelidad no es importante para los traductores, ellos operan en el texto con mayor minuciosidad y alcance, pues imponen una visión muy distinta sin previo aviso; mientras los árabes no parecen respetar la obra original del mismo modo, ya que para ellos no tiene los secretos y ocultamientos que sugestionaron la imaginación occidental. Un tercer traductor, Burton, con una obra que recuerda el repertorio extenso de Menard, realizó otra versión de las *Noches*; esta vez la intención era dar exotismo a la obra y divertir a un público del siglo XIX, menos culto, ansioso por las noticias picantes, de este modo aparecieron en la prosa extranjerismos, arcaísmos y fal-

²⁵ Cfr. Borges, J.L., “Los traductores de *Las 1001 noches*”, *Historia de la eternidad*, en *Obras*, op. cit., pág. 398.

²⁶ Ib. pág. 400.

sedades verbales. La importancia de este tercer personaje consiste precisamente en la invención del lenguaje y el estilo de la obra, por ello es presentado desde un curriculum de escritor, con una biografía llena de acontecimientos. Borges después describe la labor de otros dos traductores, Mardrus y Littmann, cita a Rafael Cansinos, con quien seguramente discutió el tema de las numerosas versiones de *Las 1001 Noches* a propósito de su enorme trabajo de traducción... el recorrido filológico detallado de unos pocos traductores descubre la ignorancia, la parcialidad o incluso las intenciones distorsionadoras de los mismos, fruto de un “proceso literario anterior”. En la variedad está el gusto, dice el refrán español. Borges parece decir, la variedad de las versiones de los clásicos anónimos, en parte se debe a la trasposición del gusto de cada idioma, que fuera del contexto en que nació adquiere rasgos de estilo como si se tratara de una intención estética individual.

El recorrido por las distintas traducciones de la misma obra se convierte así en un espejo donde se reflejan todas las vicisitudes que ha sufrido la misma a lo largo de la historia. Son inevitables los errores, las deformaciones, las omisiones y las ampliaciones que convierten toda traducción en una mala versión del original. Sin embargo, gracias a ello el texto sigue abierto y sobrevive; sin las variantes traductológicas desaparecería la lectura y el original caería en desuso, dejando de formar parte de la tradición literaria. Mientras haya un intérprete con sus aportaciones y carencias, perdura en parte el espíritu del primer creador o de la oralidad antigua que acuñó los temas y acontecimientos clásicos.

Ahora bien, la escisión de lecturas y el éxito de unas traducciones sobre otras, determina la visión de los autores para los lectores venideros y desvía a veces de forma irreversible otras posibilidades, quizá mejores. Este hecho fascinante preocupó sobre manera a Borges en sus reflexiones sobre la traducción, pues se relaciona con el determinismo que estaba en la base de sus ideas sobre literatura nacional, precisamente la raíz de los textos que venimos estudiando. Según la perspectiva de Borges, la crítica de la traducción desvela secretos que la mayor parte de los lectores desconocen, es decir, las infidelidades y estafas que ponen al descubierto las limitaciones de los originales, embellecidos y reelaborados gracias al esfuerzo de una serie de traductores cuyo compromiso ha sido integrarlos en una cultura y una lengua nuevas.

EL TRADUCTOR COMO AUTOR O EL SÍNDROME DE PIERRE MENARD

En la esfera de la literatura escrita, el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote* pone en práctica la completa apropiación de un texto original, por ello, en correspondencia con la concepción borgesiana de la lectura, he denominado *síndrome de Pierre Menard* a la total invisibilidad del traductor, a pesar de que éste,

si es un verdadero traductor, propone una transformación íntegra del original, hasta el punto de borrar su preeminencia con respecto a las sucesivas interpretaciones.

Desde los más antiguos textos borgianos la reflexión sobre el Quijote ha planeado en las disquisiciones estéticas, como hemos visto en nuestros breves ejemplos; era la época del tema del Quijotismo, y de la discusión entre Unamuno y Ortega. Aquí *Don Quijote* se convierte en objeto de reescritura y traducción, pero desde una perspectiva inusual:

En la literatura esa caducidad final es aún más notoria [que en la filosofía]. “El Quijote – me dijo Menard – fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor.”²⁷

El tema central del cuento es la dedicación entregada de un experimentado autor a la traducción de *Don Quijote*. La obra de Cervantes, como es sabido, se presenta como un manuscrito traducido, y fue apreciada por Borges en inglés antes que en castellano, incluso a él le gustaba recordar que cuando tiempo después la leyó en el original, le pareció una mala traducción. Estas circunstancias son esenciales para determinar el sentido del texto. El protagonista del relato, Pierre Menard, es autor de las más variadas obras, entre las cuales Borges ha incluido cuidadosamente algunas traducciones que delatan sus propias preferencias en este campo, son las siguientes: una traducción del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* de Ruy López de Segura²⁸; una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, titulada *La boussole des précieus*; una transcripción en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry²⁹; y la atribución de “una versión literal” de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales, este último parece el antecedente más directo de la traducción del Quijote, convertida en versión de otra versión y lengua dentro de la lengua. Dichos títulos tienen legítimamente el

²⁷ Cfr. Borges, J.L., “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones, Obras*, op.cit., pág. 450.

²⁸ Recuérdese que el primer texto de Borges a propósito de una traducción, *Omar Jaiyám y Fitzgerald* (1924), comentaba la traslación de una obra persa sobre el juego del ajedrez como imagen del mundo.

²⁹ La versión de Valery parece remitir al texto de 1932, “Prólogo a la traducción de *El cementerio marino*”. Recuérdese que entonces Borges destacaba la traducción de Nestor Ibarra por la fuerza del endecasílabo. Además los párrafos generales que introducen el tema central aluden al *Quijote*, y a su convención literaria, reiterando la relación entre ambas obras. Cfr. Borges, op. cit. pág. 164.

mismo valor que las obras de creación, y son citadas adrede con el fin de subrayar la idea primordial de que obra y traducción tienen la misma naturaleza, como demostrará de forma radical la continuación del cuento.

La aventura de Menard consiste en traducir la obra dentro de la propia lengua, y según apunta Pedro Luis Barcia a Borges no le faltaron ejemplos cercanos: el más evidente Dámaso Alonso, que propusiera la reescritura de *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Unos años después, Karl Vossler realizó la traslación en prosa del *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, que corrigió Pedro Henríquez Ureña³⁰. Análogamente, en este relato, el protagonista comienza a interpretar la novela cervantina con el fin de adaptarla a su tiempo, de crearla otra vez –según el concepto traductológico explicado– pero durante la relectura del clásico la hondura del proceso alcanza límites impensados y toda modificación formal se convierte el sacrílega, por ello el intento culmina con una intra traducción idéntica al original. La diferencia entre ser Cervantes y ser Menard, establece la radical divergencia entre ambas obras, aunque para los lectores este hecho no sea visible.

Borges ensaya en este cuento la posibilidad utópica de la total fidelidad al original, y descubre que también este supuesto resulta falso. La perfecta traducción, que transcribe palabra por palabra el original, no será entendida como obra, sino como plagio, por la posteridad, si bien su engaño consiste en no duplicar el modelo. Por otra parte, la obra traducida de Menard, un erudito escrupuloso, no puede concebir al *Quijote* con palabras diferentes, pues toda alteración a la vista del original sería censurada, sonaría falsa, precisamente porque nuestra convención literaria se encuentra deformada por la presencia de Cervantes, tanto como ha sido modelada o retorcida por la de otros libros y autores famosos, otras traducciones y traductores ilustres. Sin embargo, a pesar de no modificar el estilo en lo más mínimo, Menard no propone una traducción literal ni una obra idéntica, ya que para nuestra época ninguna de las referencias y temas del libro posee un significado semejante al que propuso Cervantes en el siglo XVII.

Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del siglo XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*.³¹

³⁰ Pedro Luis Barcia, Presidente de la Academia Argentina de las Letras, pronunció el discurso: “Borges y la traducción”, en la sesión inaugural del 4th ProZ.com Conference, Buenos Aires, Agosto 25, 26 y 27, 2006.

³¹ Op.cit., pág. 448.

Elegir los mismos periodos sintácticos era una necesidad, repetir en sentido original y afirmarlo sería una estafa por parte de un autor honesto. En consecuencia, Borges hace patente el hecho de que una traducción invisible deja en la sombra todos los aspectos de composición, aquellos procesos que revelan el método interpretativo, dogmatizando la obra como si se tratase de un texto religioso; mientras que una traducción se define para Borges como aquella capaz de ilustrar la discusión estética, como afirmaba en el prólogo de 1932:

La escritura inmediata se vela de fomentado olvido y de vanidad, de temor de confesar procesos ideales que adivinamos peligrosamente comunes, de prurito de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inapreciable de proyectos difuntos o la acatada tentación momentánea de una facilidad.³²

Ahora se hace aún más evidente la principal aportación de Borges a la traducción: es precisamente en la zona invisible del traductor, exigida por el lector culto como obediencia a la historia de la literatura, donde se realizan las aportaciones más insospechadas y sorprendentes con plena libertad creadora. En efecto, al examinar la narración desde dentro, la obra de Menard se convierte en una traslación tan infiel como cualquier intento traductor; pero sólo es capaz de juzgarla el propio autor, tal como describe George Steiner en su libro *Real Presences*, pues las lecturas y juicios críticos de la obra de arte realizados desde el interior de la misma por un creador son incomparablemente superiores a los ofrecidos desde fuera.

La grandeza de Menard consiste en desterrar el “color local” a la hora de recrear el estilo cervantino. Es el mismo proceso que Borges ha seguido para traducir a Joyce, y a juzgar por la coherencia y continuidad de planteamientos, quizá el proyecto de Menard también fue una idea acariciada por él durante años. La invisibilidad de la obra de Pierre se debe al hecho de que él mismo ha cancelado los datos que podrían testimoniar o vindicar el trabajo creador propio, puesto que ha quemado los borradores en alegres fogatas. Es decir, al transformar su obra en un texto anónimo, bajo el nombre incuestionado de Cervantes, ha podido leer sin pre-conceptos una obra que congénitamente está para nosotros determinada y por tanto distorsionada.

La traducción como ya hemos señalado fue sin duda un *modus operandi* para la propia escritura de Borges, pues exige el detenimiento para leer, interpretar,

³² Cfr. Borges, J.L., “Prólogo a *El cementerio...*”, op. cit., pág. 163.

copiar, parafrasear, cotejar, criticar y rescribir los textos precedentes; y este ha sido el aspecto más estudiado de Borges con respecto a la traductología³³. No obstante, paralelamente a la importancia de la traducción para la creación de ficciones en las poéticas contemporáneas, merece la pena destacar otro aspecto de la teoría borgiana menos comentado, que tiene relación con la transformación de la historia literaria maniobrada por la traducción. Esta perspectiva conduce al lector avisado y al estudioso de la literatura hacia la crítica de las traducciones, campo donde son evidentes las transformaciones de los modelos, y también los factores circunstanciales que pueden ayudarnos a vencer el *determinismo* en la tradición literaria, esto es, los preconceptos estéticos, mayoritariamente fundados en “malas” traducciones o en aportaciones extemporáneas a las obras originales. Según Borges, el cotejo de las variantes de traducción saca a relucir las supersticiones de cada cultura con respecto a los autores consagrados. Aún más, concede al escritor contemporáneo licencia para realizar sus propias variaciones, que la historia se encargará de situar en el centro de la tradición o en el olvido.

La invisibilidad del traductor en los dos últimos siglos³⁴, a mi entender, ha sido una aspiración enfermiza para la cultura occidental y ha perpetuado como consecuencia una visión estática de la tradición literaria, donde han sido cancelados los pasajes entre una mentalidad y otra, como si cada siglo de manera fatal tuviese predestinados a unos pocos autores geniales por voluntad divina o por culto sagrado. Lo que hemos llamado *síndrome* de Pierre Menard, a partir del relato irónico de Borges, representa una intencionada ceguera de nuestra tradición para afrontar el hecho estético de forma crítica. Según dicha perspectiva ficticia, la invisibilidad presupuesta se resume en las siguientes premisas o deformaciones analíticas:

- a) Pretende la coincidencia entre el trabajo de los autores y sus traductores; cuando se trata de escritores remotos, los últimos se encuentran además supeditados a un código lingüístico y cultural imposible de reproducir, y al tiempo fijado según una convención.
- b) Destierra las divergencias entre el modelo y su traducción como experimentos impuros; lo cual ha incitado a numerosos traductores ilustres, por ejemplo, los citados por Borges a propósito de *Las 1001 no-*

³³ Buen ejemplo son los trabajos de Steiner, Efrain Kristal, Olea Franco y Waisman, entre otros, recogidos en la bibliografía.

³⁴ Laurence Venuti realiza un incisivo estudio sobre la importancia de este tema a lo largo de la historia en: *The Translator's Invisibility*. London/ New York: Routledge, 1995.

ches, a no decir toda la verdad a propósito de su labor: a ocultar las inevitables omisiones y ampliaciones, que sin embargo influirán decisivamente en la circulación de la obra en otras culturas.

- c) Y a la vez, no examina de cerca aquellas traducciones que se dicen literales. Es decir, no presta atención a la composición de las traducciones, a pesar de que son abundantes las críticas superficiales, como demuestra el dicho: *Traductore, traditore*. Es un hecho, señalado también por García Yebra³⁵, que los críticos literarios suelen desconocer la lengua original del modelo, e incluso cuando tienen oportunidad de comparar distintas versiones, se limitan a dar preferencia a una sobre otra sin aducir argumentos intrínsecos al texto.

Sin duda esta situación ha sido más cómoda para unificar las producciones literarias heterogéneas dentro de un esquema comprensible y progresivo, propio de un análisis enciclopédico; aunque de forma intencional se hayan acallado muchos aspectos discutibles del oficio poético presentes en los entresijos de sus traducciones. En ciertos aspectos, Borges anticipa en varias décadas las modernas teorías traductológicas de la manipulación³⁶, que apuntan hacia el poder de la traducción para modelar los mensajes y transportarlos desde culturas periféricas dentro de una perspectiva colonialista. Pero a mi juicio, la mayor aportación del argentino a la teoría de la traducción consiste en señalar el camino hacia una crítica estética no determinista. En efecto, al dar a la traducción una naturaleza creadora, destapa algunas claves del funcionamiento del fenómeno literario ligados a la operación traslaticia y a su importancia en la selección histórica de los clásicos, enriquecidos y reescritos por esos escritores sin nombre denominados traductores.

³⁵ Dice García Yebra: "Hemos de reconocer -y lamentar- que son muy pocos los críticos de libros capaces de enjuiciar razonablemente una traducción, comparándola con el original. Y los que son capaces de hacerlo carecen de interés, de tiempo o de ambas cosas simultáneamente. Por otra parte, falta hasta ahora la base para una crítica seria y constructiva de esas traducciones: una teoría de la traducción literaria, que es ciertamente muy difícil de construir." Cfr. García Yebra, V., *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1983, pág. 43.

³⁶ Representan esta escuela los teóricos André Lefevere y Susan Bassnet, editores del volumen: *Translation, History and Culture*, Londres/Nueva York, Pinter Publishers, 1990. Particular importancia para la escuela de la manipulación es el texto de Lefevere, A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham-London: Duke University Press, 1993.
- BARCIA, Pedro Luis. "Borges y la traducción". En 4th ProZ.com Conference, Buenos Aires, Agosto 25, 26 y 27, 2006.
- BASSNET, Susan -André Lefevere (eds.). *Translation, History and Culture*, Londres/Nueva York: Pinter Publishers, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. "El oficio de traducir", en *Sur*, monográfico dedicado a "Los problemas de la traducción", Buenos Aires, enero-diciembre, 1976.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal (eds.). Buenos Aires: Tusquets Editores, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos recuperados. 1919-1929*, Buenos Aires: Emecé Ediciones, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*, 2Vol.. Madrid: RBA-Instituto Cervantes, 2005.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael. *El movimiento V.P.*, Madrid: Libros Hiperión-Ediciones Peralta, 1978.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael. *La novela de un literato (Hombres – Ideas – Efemérides - Anécdotas...)*, 2. 1914-1923, Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- DE TORRE, Guillermo. "Manifiesto Vertical", en *Grecia*, 1, noviembre, 1920.
- DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza, 1975.
- GARGATAGLI BRUSA, Ana. *Jorge Luis Borges y la traducción* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.
- GARCÍA YEBRA, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1983.
- HUIDOBRO, Vicente. *Horizon carré*. París: Paul Birault, 1917.
- HUIDOBRO, Vicente. *Manifestes*. París: Revue Mondiale, 1925.
- KALDJÄRV, Klaarika. "¿Traducción como nueva ficción? Un caso de Borges.", en *Interlitteraria* (08/2003), págs. 277-290.
- KRISTAL, Efrain. *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2002.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- MOUNIN, Georges. *Les belles infidèles*. París: Cahiers du Sud, 1955.
- PASTORMERLO, Sergio. "Borges y la traducción" *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/pastorm1.php>
- PIÑERA, Virgilio. "Nota sobre la literatura argentina de hoy", en *Poesía y crítica*. Antón Arrufat (ed.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- OLEA FRANCO, Rafael. *Los dones literarios de Borges*. Frankfurt: Vervuert, 2006.

-
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- STEINER, Georges. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York-Oxford: University Press, 1974/1992.
- STEINER, Georges. *Real presences*. London: Faber and Faber, 1989.
- TCHEREPASHNETS, Nataly. "Borges on poetry and translation in theory and practice", en *Variaciones Borges: Revista Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 19, (01/2005), págs. 183-194.
- VENUTI, Laurence. *The Translator's Invisibility*. London/ New York: Routledge, 1995.
- VIDELA, Gloria. *El Ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos, 1971.
- WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- ZANGARA, Irma (ed.). *Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1995.
- ZUBER, Roland. *Les belles infidèles et la formation du goût classique*. París: Gallimard, 1968.

BELÉN HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Murcia

NECESIDAD DE LA REDUNDANCIA EN EL LENGUAJE DE LA MEDICINA

La comunicación, *stricto sensu*, es el intercambio de información entre un emisor y un receptor, sin embargo no se realiza nunca en circunstancias ideales porque hay toda una serie de fenómenos, (ruidos, distracciones del destinatario, mala transmisión...), que pueden ser la causa de que este proceso se interrumpa, impidiendo así que el mensaje sea decodificado debidamente por el interlocutor. Este hecho hace necesaria la presencia de señales que, si bien no se pueden considerar portadoras de información ya que son meramente repetitivas, son indispensables en la medida en que nos permiten suplir esas interferencias que perturban y restringen la comunicación; dirá Martinet (1968: 223-224):

Los intercambios lingüísticos se producen casi constantemente en condiciones que están lejos de ser ideales. Es absolutamente excepcional que se realicen en un silencio absoluto; normalmente se habla teniendo como fondo ruidos diversos, rumores confusos, estruendos de motores, bramidos del mar o del viento, a lo mejor trinos de pájaros o ruidos de animales. Además es frecuente que la atención del oyente esté repartida entre el mensaje que se intenta transmitirle y sus preocupaciones personales...Las necesidades prácticas de la comunicación exigen que la forma lingüística sea ampliamente redundante, constantemente y en todos los planos.

En este sentido, la redundancia sería la demasía de información, que, aunque aumenta el coste del mensaje, es imprescindible en la medida en que neutraliza todos esos posibles ruidos, garantizando la efectiva transmisión del mismo. Como explica D. Pignatari (1977: 41):

¿Por qué no se llama a la puerta menos de dos veces? Justamente para neutralizar el ruido ambiente, evitar la ambigüedad y garantizar la efectiva transmisión del mensaje. La redundancia puede ser entendida simplemente como repetición; es causada por un exceso de reglas que confiere a la comunicación un cierto coeficiente de seguridad... Hay sistemas no-redundantes, sistemas íntegramente informacionales, que agotan todas las posibilidades combinatorias de la fuente: los sistemas numéricos, por ejemplo. Si erramos en un número dígito de un cálculo matemático... tendremos información errónea, pues el sistema no posee margen absorbente de ruido. No ocurre lo mismo con otros sistemas, como las lenguas; incluso en ellas hay índices diversos de redundancia. En este ejemplo: *The yellow houses/Las casas amarillas*, podemos observar la mayor redundancia del castellano, cuyas normas exigen la aposición de la señal de plural (s) en el sustantivo y en los atributos adjetivos, de manera que es posible eliminar una y hasta dos ss, sin pérdida de información: *Las casa amarilla*.

El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra redundancia como “Repetición o uso excesivo de una palabra o concepto”. Para Shannon y Weaver (1981: 29), dentro del marco de la teoría de la comunicación, sería:

La fracción del mensaje innecesaria (y por tanto repetitiva o redundante) en el sentido de que si faltara, en el mensaje, este seguiría esencialmente completo, o al menos podría completarse¹.

Podríamos decir que la redundancia mediría la inutilidad de un símbolo o de una señal. Ahora bien, esta noción, si bien es fundamental para asegurar la fidelidad de transmisión, tiene una interpretación distinta si nos traspasamos del ámbito de la teoría de la información, en el que, según Roldán Pérez (2000: 571) es “una característica negativa que mide la vulnerabilidad de un código en orden a su desciframiento”,² al campo propiamente lingüístico en el que se considera totalmente positiva en cuanto sirve para paliar los posibles efectos del ruido; ámbito en el que, según Jakobson, ha vuelto a penetrar como uno de sus temas más importantes.³

En el campo estrictamente lingüístico es posible fijar una diferenciación estricta entre dos tipos de redundancia; por un lado, nos encontramos con lo que podríamos denominar redundancia inherente al código, es decir, fonemas, morfemas o palabras que están condicionadas por la estructura estadística de nuestra lengua y, por otro lado, la redundancia libremente introducida por el emisor humano en el momento de codificar el mensaje para asegurar su perfecta recepción en los posibles casos de interferencia; en este segundo sentido el concepto

¹ Entre otras definiciones, podemos citar la de Gonzalo Abril (1997: 18) para quien la redundancia equivale a: “la reducción informativa respecto a la cantidad de información que podría haberse transmitido mediante la misma cantidad de señales si todas ellas hubieran sido elegidas como igualmente probables”.

² El mismo Roldán para entender esta frase en su contexto nos aclara que “no debe olvidarse que la Teoría de la Información en sus orígenes nace aplicada al desciframiento de códigos secretos y la potencialidad de tales códigos estriba en su capacidad de resistir a la previsibilidad de los signos que constituyen el mensaje. Tal capacidad se logra en la medida en que los signos aparecen de modo aleatorio, al azar, sin una distribución jerarquizada de probabilidades; su modo de aparición constituye, así, idealmente, una población equiprobable. El código secreto ideal tendría que poseer esta cualidad de constituir una población equiprobable, lo que equivale a decir que el desorden con que sus signos aparecen es absoluto y no hay manera de hacer previsión alguna.

³ Jakobson (1975, 81) textualmente afirma que “La noción de ‘redundancia’, que la teoría de la comunicación tomó prestada a una de las ramas de la lingüística –la retórica–, adquirió una importancia singular en el desarrollo de aquélla y se redefinió de modo polémico como ‘uno menos la entropía relativa’, y bajo este nuevo aspecto ha vuelto a penetrar en la lingüística actual como uno de sus temas cruciales”

de redundancia se podría equiparar con el concepto que de ella tenían los rétores clásicos, para quienes venía a ser una figura de estilo semejante a la repetición; sin duda englobaría –según Jakobson (1975, 81)- los recursos pleonásticos⁴ en oposición a la *brevitas* y la explicitud en oposición a la elipsis.

Esta redundancia, así entendida, que sería un elemento positivo para la comunicación lingüística, se extraña en la interacción médico- paciente en la que, bien por el principio de economía lingüística, o bien por snobismo y razones de índole socio-cultural, aparecen toda una serie de rasgos lingüísticos que levantan fronteras infranqueables entre los dos interlocutores; en efecto, el facultativo se sirve, con demasiada frecuencia, de tecnicismos, neologismos, extranjerismos, siglas, acrónimos, etc., que añaden dificultades interpretativas a situaciones que ya de por sí son embarazosas debido al estado psicológico del paciente.

Entre estos elementos perturbadores de la comunicación médica queremos resaltar, por su reiterada frecuencia así como por el efecto negativo que conllevan para la correcta interpretación de la información transmitida, el empleo de siglas que consideramos como recursos antirredundantes o, en palabras de Pignatari (1977: 42) como un “antídoto en relación a la redundancia”.

Sin duda, el facultativo abusa de estos procedimientos que aparecen diseminados como cuerpos extraños en el texto de un informe, de un diagnóstico e, incluso, de manera oral; de esta manera palabras y expresiones sencillas, que no ofrecen ningún tipo de complejidad para el receptor puesto que las reconoce perfectamente, se dejan a un lado y son sustituidas por una serie de fonemas, en ocasiones absolutamente injustificados, que pueden ser considerados como motivo de no interpretación o, en menor grado, de interpretación no adecuada.

⁴ Algunos investigadores, como por ejemplo Ordóñez Gallego (1992:97), consideran que el concepto de ‘redundancia’ y el concepto de ‘pleonismo’ son sinónimos. Sin embargo, existen entre ambos conceptos ligeras matizaciones como señala Casado Velarde (1990: 58) para quien “Una cosa es la figura retórica del pleonismo, consistente en el empleo de palabras innecesarias para el recto sentido de la expresión, pero con las que se da gracia o vigor (es decir, aporta un cierto valor expresivo), y otra muy diferente es la redundancia o repetición inútil de un concepto”; Leonardo Gómez Tórrego (1995: 199) si bien censura las redundancias y defiende los pleonismos, no establece la diferencia entre esos dos conceptos. Por su parte la RAE en el Diccionario (2001) los define de la siguiente manera, pleonismo: “Figura de construcción, que consiste en emplear en la oración uno o mas vocablos innecesarios para que tenga sentido completo, pero con los cuales se añade expresividad a lo dicho; p. ej., *lo vi con mis propios ojos*” (T. II: 1786); redundancia: “Repetición o uso excesivo de una palabra o concepto// Cierta repetición de la información contenida en un mensaje, que permite, a pesar de la pérdida de una parte de éste, reconstruir su contenido” (T. II: 1923).

Alpizar Castillo (1982, 9) señala la popular frase “Los médicos no saben escribir” como lugar común y al mismo tiempo tan repetida que algunos

se han acomodado a ella, al punto de no querer oír nada que se refiera a la corrección del lenguaje...La raíz del problema está en que el descuido de los aspectos formales afecta el contenido de cualquier mensaje; cuando menos entorpece el proceso de captación. La calidad de un texto científico se mide no sólo por los conceptos expresados, sino también por el modo en que son expuestos. Forma y contenido son las dos caras de una hoja, conforman una unidad dialéctica; es de suponer que sus valores no se contrapongan, que se complementen. Más esto, en demasiadas ocasiones, no sucede. Unos ocultan en la profusión de palabras e imágenes (no siempre acertadas) la escasez de ideas brillantes; otros, en contrapartida, expresan ideas de relevancia, pero con tal descuido por los más elementales recursos estilísticos, que no logran comunicarse con el lector.

En este sentido, Pedro Salinas hablaba de la urgente necesidad de que el hombre utilice con precisión su idioma:

Lo que llamo educar lingüísticamente al hombre es despertar su sensibilidad para su idioma, abrirle los ojos a las potencialidades que lleva dentro, persuadiéndole, por el estudio ejemplar, de que será más hombre y mejor hombre si usa con mayor exactitud y finura ese prodigioso instrumento de expresar su ser y convivir con sus prójimos.

Por otro lado, estos escollos comunicativos producidos, en nuestro caso, por el abuso de siglas, los utiliza el médico de manera tan reiterada que nos hace suponer que están cargados de una connotación subliminal de “verdad”, de “precisión”. En definitiva son rasgos de una demostración, quizá inconsciente, de su prepotencia, de su poder; él las incorpora a su forma cotidiana de hablar de manera mecánica e, incluso, creyendo erróneamente, que va a demostrar al enfermo un elevado conocimiento y olvida en todo momento que para el paciente esa acumulación de fonemas resulta ininteligible por lo que su incompreensión va a provocar en él una mayor ansiedad. Como consecuencia, la interacción interpersonal médico-paciente será totalmente insatisfactoria. Labor y Fanshel (1977, 196) apuntan en este sentido

No son los médicos que ‘escuchan’ y que hablan quienes retroceden hacia una medicina primitiva, hacia un chamanismo falaz. Son los que niegan al enfermo el derecho de hablar si no es a través de sus síntomas físicos y los que dejan que sus propias palabras se carguen de misterio, de secreto, al no ser nunca explícitas, sino siempre enmascaradas tras un discurso pseudocientífico, quienes confieren a todo el lenguaje hablado o sintomático una acción incontrolable.

A continuación presentamos una relación de algunas de las siglas⁵ que aparecen con un elevado índice de recurrencia, preferentemente en el lenguaje médico escrito (diagnósticos e informes), aunque algunas de ellas por su uso tan frecuente han traspasado el ámbito escrito para ser utilizadas, incluso, en el lenguaje oral.

- AAS: ácido acetil salicílico.
- ADH: hormona antidiurética.
- AR: artritis reumatoide.
- AV: arterio venoso.
- AVD: actividades de la vida diaria.
- BAAR: bacilos ácido alcohol resistentes.
- CRS: complejo relacionado con el sida.
- CV: capacidad vital.
- DL: dosis letal.
- DLM: dosis letal mínima
- DMID: diabetes mellitas insulín dependiente.
- DMNID: diabetes mellitas no insulín dependiente.
- ECA: enzima convertidora de angiotensina.
- EEI: esfínter esofágico inferior.
- EF: exploración física.
- EIP: enfermedad inflamatoria pélvica.
- EM: edad mental.
- ETS: enfermedad de transmisión sexual
- FA: fibrilación auricular.
- FIGO: federación internacional de ginecología y obstetricia.
- FPP: fecha probable de parto.
- FR: fracaso renal
- FRA: fracaso renal agudo.
- GSA: gasometría en sangre arterial.
- H&H: hemoglobina y hematocrito.
- HTA: hiper-tensión arterial.
- IAM: infarto agudo de miocardio.
- ICT: inflamación del tejido conectivo.
- IMB: índice metabólico basal.
- ITU: infección de tracto urinario.
- LBA: lavado bronco-alveolar.
- LNH: linfomas no Hodgkin.
- MTF: metatarso falángica.
- NTA: necrosis tubular aguda.
- P&A: percusión y auscultación.

⁵ Este repertorio de siglas que traemos a colación, lo hemos podido recoger a través de sucesivas visitas a diversos centros de salud, ambulatorios, así como a la Ciudad Sanitaria “Virgen de la Arrixaca” de Murcia.

- PA: presión arterial
- PL: punción lumbar.
- PVM: prolapso de válvula mitral.
- RM: resonancia magnética.
- RN: recién nacido.
- SAS: síndrome de apnea del sueño.
- SDRA: síndrome de distress respiratorio del adulto.
- SOG: sobrecarga oral de glucosa.
- TEP: trombo embolismo pulmonar.
- TPR: temperatura, pulso y respiración.
- TSVP: taquicardia supra-ventricular paroxística.
- TV: taquicardia ventricular.
- TVP: trombosis venosa profunda.
- UI: unidades internacionales.
- UCI: unidad de cuidados intensivos.
- UVI: unidad de vigilancia intensiva.
- VEB: virus de Epstein-Barr.
- VHB: virus de la hepatitis B.
- VHC: virus de la hepatitis C.
- VHS: virus herpes simplex.
- VI: ventrículo izquierdo.
- VIH: virus de la inmunodeficiencia humana.
- VSG: velocidad de sedimentación globular.

La formación de estas siglas está de acuerdo con el procedimiento más común de este tipo de mecanismo de economía del lenguaje, puesto que en ellas aparece cada una de las iniciales de un grupo sintagmático. Aunque su significado no presente ningún obstáculo para el facultativo de la medicina, por el contrario, para el usuario de la lengua común suponen, como hemos dicho, la ruptura del mensaje al no saber interpretarlas, puesto que la mayoría de ellas se derivan de tecnicismos y cultismos propios de este tecnolecto. Igualmente, hemos podido comprobar cómo la utilización de algunas de ellas se ha expandido de tal manera que han quedado incorporadas al léxico ordinario de la lengua y así, consecuentemente, aparecen registradas en sus repertorios lexicográficos, dando lugar, a su vez, a la formación de nuevos lexemas a partir de ellas. En este sentido, SIDA, sigla con la que se designa a los enfermos que padecen el síndrome de inmunodeficiencia adquirida, se ha tomado ya como palabra de uso común al pasar al dominio público; a partir de ella se han generado derivados:⁶ *sídico*, *sídoso*,⁷ *sidafofia*.⁸

⁶ F. Lázaro Carreter en el artículo publicado en el periódico ABC, 29 de marzo de 1987, y más tarde en *El dardo en la palabra* (1997, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores; pp.460-463), bajo el título “¿Sidático?” se plantea el problema de la denominación de los enfermos de sida; según

Junto a éstas nos encontramos con otras cuya composición se complica al no seguir el orden lineal de sus constituyentes, lo cual añade un grado más de dificultad para su interpretación:

- ADH: hormona anti-diurética
- ELISA: análisis de inmunoabsorción ligado a enzimas.
- ICT: inflamación del tejido conectivo.
- MOPV: vacuna oral monovalente para la poliomielitis.
- MS: sulfato de morfina.
- PFTS: test de función pulmonar.
- TM: membrana timpánica.
- TIA: accidente isquémico transitorio.
- VO: órdenes verbales.

En nuestro ‘corpus’ también hemos recogido una serie de siglas que podríamos agrupar como ‘especiales’ ya que se han formado a partir de las letras iniciales de lexemas de otros sistemas lingüísticos, preferentemente ingleses.

- BBT: temperatura corporal basal.
- BPP: perfil biofísico.
- BSA: superficie corporal.
- D5W: solución de dextrosa del 5%.

él: “Cualquiera de estos dos tipos de derivados (*tísico* o *asmático*) puede servir de modelo para construir el derivado de *sida*. Ambos son posibles, según vemos, con nombres de dolencia bisílabos; y los dos, con acabados en –a (*alergia-alérgico*; *asma-asmático*). Por similitud, tal vez favorecieran a *sídico* otros vocablos castellanos procedentes de nombres con textura comparable con la de *sida*: *Sade-sádico*; *sodio-sódico*; *Buda-búdico*, etc. En cambio, ninguna palabra nuestra acaba en –dático, salvo la extinguida *sinodático*...He hecho una pequeña encuesta, sin valor alguno, que ha dado la preferencia a *sídico*. Mi gusto personal, aún menos valioso, también se inclina por tal derivado. Ignoro si existen ya opiniones entre los médicos, que, si alguna de estas palabras u otra acaba instalándose serían los agentes de su implantación...”

A. Grijelmo alude, igualmente, a los derivados de *sida*: *sídico*, *sidoso*. Señala textualmente: “Algunas personas bienintencionadas han intentado suprimir esta palabra del vocabulario de los españoles y de los periodistas, pese a la raigambre que ha logrado en poco tiempo. Consideran que se trata de un término despectivo. El libro de estilo de *El País* la admite; y el de *El Mundo* la rechaza. Sin embargo, estamos ante una formación legítima, una vez aceptada la base “*si-da*”. Y se integra en una familia de voces que no tienen ninguna consideración peyorativa... Por tanto, si algún matiz peyorativo hay en “*sidoso*”, será culpa del concepto que tenga la sociedad sobre la palabra “*sida*”, pero no sobre la terminación “*oso*”. Y habrá que luchar, desde luego, por cambiarlo” [*El estilo del periodista*. Taurus. Madrid. 1997. Pp. 413-414].

⁷ Estos dos vocablos aparecen registrados en el *Diccionario de voces de uso actual* [Arco/Libros, 1994]. *Sídico*, -ca adj. –s. *Sidoso* (p. 518). *Sidoso*, -sa adj. Perteneciente o relativo al SIDA... 2 adj.-s. Persona que padece el SIDA (p. 518).

⁸ *Sidafobia* lo registra el DRAE como “Temor morboso al sida” [edición 2001, T.II, p. 1876].

- EMS: servicio médico de urgencias.
- ER: sala de urgencias.
- FB: cuerpo extraño.
- LGI: tracto gastrointestinal inferior.
- LOC: pérdida de conciencia.
- LPN: diplomatura de enfermería.
- MD: doctor en medicina.
- PMS: síndrome premenstrual.
- IUP: embarazo intrauterino
- PUD: enfermedad ulcerosa

Se completa esta taxonomía con una serie de siglas de procedencia latina.

- NPO: nada por boca. (non per os)
- PR: por recto (per rectum)
- PC: después de las comidas.
- QD: cada día (quaque die).
- QH: cada hora (quaque hora).
- QID: cuatro veces al día (quarter in die)
- QL: tanto como desee (quantum libet)
- QM: todas las mañanas (quique mane)
- QN: todas las noches (quique noctes).⁹

Las siglas traídas a colación en estas páginas constituyen sólo una pequeña muestra de la generalización que este procedimiento lexicogenésico está alcanzando dentro del microlenguaje de la medicina. Es la elevada redundancia que se da en las lenguas (Shanon y Weaver, consideran que en torno al 50%)¹⁰ la que hace posible la formación de estos elementos, no negativos en algunos contextos debido a que han eliminado esos fonemas que no aportan ninguna información; sin embargo, queremos reincidir en que en este lenguaje consideramos que su

⁹ Pero, junto a todas ellas nos encontramos en este lenguaje con otras siglas vinculadas a las diferentes especialidades; a título de ejemplo: *Nefrología*: IRA: insuficiencia renal aguda. ADH: hormona antidiurética. FRA: fracaso renal agudo. NTA: necrosis tubular aguda.

Cardiología: VI: ventrículo izquierdo. VD: ventrículo derecho. AI: aurícula izquierada. AD: aurícula derecha. CV: capacidad vital. FA: fibrilación auricular.

Ginecología: FPP: fecha probable del parto. LH: hormona luteinizante. IUP: embarazo intrauterino.

Neumología: SDRA: síndrome de distress respiratorio del adulto. TEP: tromboembolismo pulmonar etc. etc.

¹⁰ Textualmente así nos lo testifican los autores: “Es muy interesante observar que la redundancia en el inglés es de un 50%, de modo que la mitad de las letras o palabras que elegimos al hablar o escribir, dependen de nuestra libre elección, y la otra mitad (aunque generalmente no nos demos cuenta de ello) están realmente controladas por la estructura estadística del lenguaje” (1981: 29).

uso se ha de restringir mas o menos en función del contexto puntual y de los que intervienen en el acto comunicativo; sólo algunas de ellas, por ejemplo: UVI y UCI, por su frecuente uso, se han generalizado de tal manera que las ha incorporado la Real Academia Española en su Diccionario y, consecuentemente, han pasado al dominio popular no ya como siglas sino como palabras.

La utilización reiterada de siglas en el lenguaje médico, por supuesto, es correcta como en cualquier otro tipo de lenguaje, porque su formación responde a la tendencia general, admitida por todas las lenguas, de acortar el significante de palabras usadas con demasiada frecuencia; en efecto Martinet sostenía que con el aumento del uso de determinadas palabras su forma tiende a reducirse¹¹ con la finalidad de abreviar el mensaje, y, por supuesto, este fenómeno sería muy positivo con vistas a la economía lingüística.¹² Ahora bien, en el tecnolecto médico estas formaciones léxicas serían positivas sólo en el supuesto, como ya hemos señalado, de que se utilizaran entre facultativos de una misma especialidad, ya que éste sería el único contexto en el que las siglas no interrumpirían la comprensión del mensaje puesto que los dos individuos que interactúan en la comunicación dominan la misma jerga; sin embargo, estos elementos se convertirían en negativos siempre que los facultativos los empleen en otros ámbitos, como por ejemplo, en su relación con médicos de otras especialidades y, sobre todo, y de manera mucho más negativa, en su diálogo con enfermos, en cuyo caso la interrupción del mensaje es, prácticamente, total. Es decir, si el procedi-

¹¹ Cf. Martinet, A. (1968), pags. 232 y ss. Reproducimos literalmente sus palabras más representativas: "La frecuencia de una unidad lingüística puede aumentar por la presión directa de las necesidades de la sociedad... Cuando la frecuencia de una unidad aumenta, su forma tiende a reducirse. Esto vale para una unidad mínima como para una unidad más amplia; para una unidad distintiva como para una unidad significativa, puesto que no es necesario que una unidad tome parte en la significación para que aporte información. Está bien atestiguada la abreviación de formas lexicales cuya frecuencia aumenta".

¹² Resulta significativo que el acortamiento de la forma en los vocablos incide en su contenido informativo, pues con este acortamiento se eliminan todos los rasgos connotativos quedando únicamente la mera denotación. A. Roldán (2000: 564) lo explica con estas palabras: "En general el acortamiento de la forma de una palabra incide en su contenido por la eliminación de rasgos significativos específicos; es un proceso de generalización del término o si se prefiere de identificación de la realidad por los rasgos mínimos; el significado lingüístico pierde su papel mediador entre significante y 'realidad', automatizándose la relación significante realidad. El mundo de las siglas en este sentido es sumamente ilustrativo... Puede en general afirmarse que cuando se acortan los vocablos la información que primero desaparece es la de los valores emotivos (justamente aquella que en gran parte motiva la creación del signo); eliminados éstos (que viene a ser como los puntos de amarre a la propia vida) los contenidos denotativos libres ya del lastre, como globos ascienden a esferas cada vez más genéricas".

miento es correcto, lo que hay que cuidar es su uso. Contextos, por ejemplo como:

“La SmA resultó ser una mezcla de IGFI e IGFIL y el factor MSA del ratón es similar al IGFIL humano”, o “...genoma del CMV mostraban ACI y ACSB”, o “...como son el MAST, el MALT o el CAGE”¹³

son claramente muestras ilustrativas de lo que pretendemos resaltar, para, así, alertar a los usuarios de este lenguaje.

En general, en la interacción médico- paciente es totalmente imprescindible¹⁴ la redundancia, ya que ésta le va a conferir a la comunicación un coeficiente de seguridad. Es conveniente que el facultativo emita las palabras con todos sus fonemas y no sólo esto sino que, si es necesario, ha de comunicar la misma información más de una sola vez e, incluso, de modos diferentes para, de esta manera, paliar los efectos de los ruidos que intervienen en este proceso comunicativo; ruidos que nos vienen dados, entre otras cosas, por el estado de miedo y ansiedad en el que, por regla general, se encuentra el paciente.

Por otra parte, para nosotras el peligro que conlleva la proliferación de estos elementos revierte en el hecho de que estamos asistiendo en la sociedad contemporánea a la tendencia, cada vez más extendida, a expresarnos de un modo conciso.¹⁵ Significativas son a este respecto las palabras de J. Jurista

¹³ Ejemplos extraídos de Ordóñez Gallego (1994: 75).

¹⁴ Nosotras consideramos y, así hemos tratado de demostrarlo con la exposición de estas páginas, que el fenómeno de la redundancia es absolutamente necesario en el lenguaje de la medicina. Hemos traído a colación el caso concreto de las siglas, como procedimientos antirredundantes, que, si bien, son de uso correcto, constituyen barreras en este tipo de comunicación, por lo que es imprescindible el uso de lexemas completos con el fin de que el enfermo entienda el mensaje correctamente. Ordóñez Gallego (1992: 97 y ss.) trae a colación numerosos ejemplos que ha encontrado, tanto en el lenguaje médico hablado como en historias clínicas, de redundancias que nosotras consideramos de tipo léxico-semántico; éstas, en su opinión, son por ejemplo: ‘pupilas isocóricas’, ‘dolor neurálgico’, etc. Según él: “pupilas isocoricas (kore= pupila. Es como decir pupilas- iguales- pupilas. Lo correcto sería “isocoria”). ‘Dolor neurálgico’ (algos = dolor. Es como decir dolor- nervioso- dolor. Lo correcto sería ‘dolor de origen nervioso’ o ‘neuralgia’) “. Evidentemente, estamos de acuerdo con el autor en que son claros ejemplos de redundancias; sin embargo, son redundancias totalmente necesarias en las interacciones médico- paciente porque es casi imposible que el enfermo decodifique esos tecnicismos evocando su etimología correspondiente. Pensamos, por consiguiente, que este tipo de redundancias son imprescindibles a diferencia de otras redundancias léxicas que podemos considerar vulgarismos y que, sin duda, caen en el mal gusto lingüístico, tales como ‘subir arriba’, ‘bajar abajo’, ‘entrar dentro’, etc.

¹⁵ Son varios los estudiosos que han puesto de manifiesto su preocupación ante el uso abusivo de estos mecanismos de creación léxica en pro de la economía lingüística, concretamente Rodríguez González (1989, 359) fecha en los años 70 la intromisión de “cruces léxicos”, a modo de

Hoy la propensión a hablar concreta y económicamente, constituye uno de los rasgos característicos del español moderno. Lo concreto y económico no se han hecho moda, sino una necesidad inevitable dictada por el actual modo de vivir.¹⁶

Reincidiendo en lo expuesto, y a modo de conclusión, hemos de hacer hincapié en el hecho de que, efectivamente, es verdad que en una sigla se condensa la máxima información, en ella no existe ningún elemento redundante, es un recurso antirredundante; sin embargo, paradójicamente, esa información constreñida se va a convertir en desinformación para los receptores. Pero en el lenguaje de la medicina esos receptores son los enfermos, hombres de la calle no especializados, que están aguardando ansiosamente ese mensaje escrito contenido en un informe o en un diagnóstico, o bien un mensaje oral con la explicación de su enfermedad; estos hombres se sienten mortificados por la gran cantidad de siglas que el médico les presenta así como por su incapacidad para poder descifrarlas. No resulta extraño, porque lo hemos constatado, que se emitan informes médicos o que un facultativo se dirija directamente al paciente sirviéndose de frases constituidas casi exclusivamente por estos elementos lingüísticos; a título de ejemplo:

“Hágase un análisis de Glc, HDL y LDL”. (glucosa, lipoproteínas de alta densidad, lipoproteínas de baja densidad)

“Diagnóstico: IRA, neumonía LSD, BCNO, HTA”. (insuficiencia renal aguda, lóbulo superior derecho, bronconeumonía obstructiva crónica, hipertensión arterial)

Etc, etc.

Ante este panorama, nos preocupa el hecho de que podamos llegar a encontrarnos, y no sólo a nivel escrito, con un lenguaje totalmente siglístico, donde, si bien el gasto de energía es ínfimo, no se satisfacen plenamente las necesidades comunicativas, debido a que, como señalaba Martinet, “Las necesidades prácticas de la comunicación exigen que la forma lingüística sea ampliamente

“aluvión” en los ámbitos publicitario y periodístico; A. Grijelmo censura la reiteración de siglas en el lenguaje periodístico (op. cit., p. 404); R. Lapesa en la lengua común [“Tendencias y problemas actuales de la lengua española”, *Comunicación y lenguaje*. Karpos. Madrid, 1977; pp.207-229]; E.A. Nuñez Cabezas y S. Guerrero Salazar en el lenguaje político [*El lenguaje político español*. Cátedra. Madrid. 2002]; Martín Prieto, entre otros, señala con gracia el despropósito que representa su abuso en el lenguaje militar; dice textualmente “El PREJUJEM, tras consultar con el primer y segundo JEME y sus colegas de la JAL y de la AJEMA, ha decidido visitar los acuartelamientos de la BRIPAC y de la DAC. De todo lo cual dará cuenta la OI-DREP” [*Técnica de un golpe de Estado*:23-F. P. 169].

¹⁶ J. Jurista, 1970: “Algunos aspectos de las siglas y abreviaturas en el español moderno”. *Philologica*. XXII; pp. 85-92.

redundante, constantemente y en todos los planos”.¹⁷ Esta ruptura en la interacción comunicativa es la causa de que consideremos como absolutamente necesario que el médico adecue sus actos comunicativos a la situación precisa en que tienen lugar, máxime en este campo donde la explicitud de una enfermedad a cargo del facultativo y las recomendaciones para su tratamiento han de ser claras y completas a fin de que el paciente comprenda bien y, consecuentemente siga el curso de acción de forma correcta.

BIBLIOGRAFÍA:

- ABRIL, Gonzalo (1997): *Teoría general de la Información*. Cátedra, Madrid.
- CASADO VELARDE, M. (1990): “Notas sobre el léxico periodístico de hoy”. *El lenguaje en los medios de comunicación*. Asociación de la prensa de Zaragoza.
- GARCÍA MAYORAZ, José E. (1989): *Entropía/Lenguajes*. Hachette, Buenos Aires.
- GÓMEZ TÓRREGO, L. (1995): *El léxico en el español actual: uso y norma*. Arco/Libros. Madrid.
- GRIJELMO, Alex (1997): *El estilo del periodista*. Taurus, Madrid.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Eulalia y M^a Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ, (2006): “La no comunicación en la interacción médico- paciente”. *Lingüística clínica y neuropsicología cognitiva*. Universitat de Valencia, vol. 3; pp. 83-95.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Eulalia y M^a Isabel López Martínez (2004): “Uso y abuso de siglas y acrónimos en el lenguaje de la medicina”. *Actas del VI Congreso de Lingüística General*, pp. 813-824. Arco/Libros. Madrid.
- JAKOBSON, Roman (1975): *Ensayos de Lingüística General*. Seix Barral. Barcelona.
- JURISTA, Juan Angel (1970): “Algunos aspectos de las siglas y abreviaturas en el español moderno”. *Philologica*, 22, pp. 85-92.
- LABOV, William y Fanshel, David (1977): *Therapeutic discourse. Psychotherapy as conversation*. Academic Press. New Cork.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1983[1964]): *La relación médico- enfermo*. Madrid, Alianza Editorial.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1987): “Lenguaje médico: cuerpos extraños”. *Jano*. XXXII: 777, 2556.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1997): *El dardo en la palabra*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a Isabel (2004): “Aproximación al estudio de la redundancia en la comunicación política”. *Homenaje al Profesor Estanislao Ramón Trives*. Univ. de Murcia; vol. II; pp. 451-466.
- MARTINET, André (1968[1960]): *Elementos de Lingüística General*. Gredos, Madrid.

¹⁷ A. Martinet, 1960: *Elementos de lingüística general*. Gredos. Madrid. 2ª edición 1968; p. 224.

- NÚÑEZ CABEZAS, Emilio Alejandro (2004): "Tipología de las redundancias en el español actual". *Actas del V Congreso de Lingüística General*. Arco /Libros. Madrid; vol. III. pp. 2133-2143.
- ORDÓÑEZ GALLEG0, A. (1992): *Lenguaje médico. Estudio sincrónico de una jerga*. Universidad autónoma de Madrid.
- ORDÓÑEZ GALLEG0, A. (1994): *Lenguaje médico. Modismos, tópicos y curiosidades*. Noesis. Madrid.
- PIGNATARI, D. (1977): *Información, lenguaje, comunicación*. Gustavo Gili, Barcelona.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe. Madrid. Vigésima segunda edición.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio (1987): "El concepto de redundancia en la Retórica", *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, T. IV, pp. 367-382.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio (2000): "Códigos artificiales vs. Códigos lingüísticos". *Historia y humanismo. Homenaje al Prof. Pedro Rojas Ferrer*. Universidad de Murcia; pp. 559-572.
- SALINAS, Pedro (1954): *El defensor*. Alianza editorial. Madrid.
- SHANNON, Cl. y W. WEAVER (1981[1948]): *Teoría matemática de la comunicación*. Forja. Madrid.

EULALIA HERNÁNDEZ SÁNCHEZ
M^a ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ*
Universidad de Murcia

*El recuerdo imborrable de aquellas clases que el profesor Victorino Polo García nos impartía en las aulas de la, entonces, Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad, permanece vivo en nuestra memoria; su nombre nos evoca los planteamientos que se traslucían en sus brillantes explicaciones de literatura hispanoamericana. Son bastantes los años transcurridos desde aquellos días, pero aún resuenan en nosotras sus palabras, por ello, aprovechamos esta ocasión y nos sumamos a este homenaje que, con motivo de su jubilación, tan merecidamente le queremos rendir todos sus amigos.

EL GATO DE CHESHIRE DE ANDERSON IMBERT Y LA TRADICIÓN CUENTÍSTICA

*El gato de Cheshire*¹ de Enrique Ánderson Imbert podría considerarse, desde cierto punto de vista, como una amplia microantología de la cultura universal². En efecto, nada más abordar sus páginas, nos asaltan brevísimos relatos que presentan continuos guiños del autor ilustrado, con una variedad de temas y recursos sorprendente en un material cuentístico tan reducido formalmente. Así por ejemplo, los dos primeros relatos tratan sobre animales fabulosos de la mitología griega (la Hidra y el Unicornio) y el siguiente sobre el Caos y la Creación; pero inmediatamente nos percatamos de la intención del libro, al descubrir que la Hidra añora los viejos tiempos en que los héroes la acosaban y le cercenaban cabezas, que el Unicornio se ha añadido un cuerno postizo para travestirse en toro (¿el de Júpiter frente a Europa quizá?) y que en la Creación son los hombres lo que crean a Dios.

Dos son los procedimientos más evidentes que se desprenden de la lectura de estos tres primeros cuentos: lo que podríamos llamar **“cuentificación”** de materiales inicialmente no cuentísticos, procedentes de muy diversas fuentes y, simultáneamente, el uso de la **“variatio”**, modificación sustancial de dichas fuentes en versiones muy originales que alteran esencialmente los elementos de la historia y la literatura, trastocando incluso sus bases argumentales e ideológicas. Imbert crea cuentecillos personalísimos, a partir de una tradición textual con largos siglos de difusión, que sorprenden continuamente al lector, acostumbrado a unicornios de un solo cuerno y a un Dios creador y no creado³.

¹ Ed. Losada. Buenos Aires 1965.

² Autor de una *Historia de la Literatura Universal*, Ánderson Imbert poseía una vasta erudición que se pone de manifiesto en la mayoría de los cuentos de esta colección, como veremos en adelante.

³ En una nota necrológica aparecida en el diario *La Nación* se lee que sus cuentos “logran sin duda, desde su gesto perturbador y subversivo, el máximo impacto poético: “desautomatizar la percepción”, como dijo Shklovski, dislocar los esquemas rutinarios y utilitarios que nos instalan en lo que llamamos, confiadamente, la realidad. Quizá en ninguna otra obra de Ánderson esta voluntad de ruptura y creativa trasgresión es tan intensa, deliberada y sistemática, y abarca un registro tan amplio: desde la erosión de las fronteras genéricas hasta la contra escritura de los mitos, las filosofías y las teologías que han articulado el universo imaginario y especulativo de nuestra cultura”

LA CUENTIFICACIÓN

Aunque para Ánderson Imbert no hay texto que no sea susceptible de ser transformado en cuento, en *El gato de Cheshire* se perciben tres grandes bloques temáticos de material cuentificado:

- Las religiones, especialmente la cristiana, con sus textos bíblicos⁴
- El mundo clásico, ya sea mitológico, filosófico o literario
- La literatura de todos los tiempos

a.- Religión

En una materia tan codificada en cuanto a contenidos como la religión, Ánderson Imbert desenvuelve una ingeniosa libertad de interpretación que divaga por las obsesiones generales que se desarrollan en el libro: sueño y realidad⁵, tiempo, metaforización. No es casual que tres cuentecillos de la quincena que versan sobre religión, estén protagonizados por el Judío Errante, porque su figura y su leyenda resumen buena parte de los macrotemas de *El gato de Cheshire*: Ahasvero, condenado a vivir y vagar eternamente, no solo ha triunfado sobre el tiempo y la muerte⁶, sino sobre la condena al trabajo, convirtiéndose en parásito social y hedonista consumado (pág.125-6); en definitiva, su castigo se ha convertido en un arma contra las normas sociales y religiosas establecidas, contra el mundo y contra Dios, convirtiéndolo en un revolucionario “avant la lettre”; hasta tal punto que Dios, tachado de injusto por los hombres, no encuentra más solución que permitir su muerte (pág 150).

Otros temas recurrentes en el libro son la demonología y el diluvio. El autor intenta establecer un pacto literario con un Satanás escéptico y reticente (pág.154), y en la serie titulada “Diablos”(págs. 118-9) el demonio hace buenas obras en sus ratos libres para poner en evidencia a Dios o, en su visita a Collin de Plancy, se lamenta de que los hombres con su mal gusto le hayan otorgado rasgos físicos monstruosos⁷.

⁴ No falta algún cuento sobre otras mitologías, como “Perspectivas” (pág. 102) con un dios Thor próximo a un Gulliver divino, de tamaño fluctuante entre gigantes y enanos. En “Tao” (pág. 36) la religión taoísta se convierte en una broma de Lao-tze, actualizado como “poeta creacionista, dadaísta y jitanjáforico”, que inventa la palabra tao “para burlarse de todas las palabras de los filósofos”. Sin embargo la mayoría de relatos versan sobre leyendas, creencias o textos cristianos.

⁵ En “Irrealidad del infierno” (pág. 58), por ejemplo, mientras que éste no existe en la descreída realidad contemporánea, se convierte en verdad ineludible en un sueño.

⁶ “-Te odio- le dijo la muerte con un gesto de impotencia. -Ya lo sé- contestó el Judío Errante” (pág.66)

⁷ Jacques Auguste Simon Collin de Plancy (1793-1887) fue un escritor francés, ocultista y demonólogo, influenciado por Voltaire; catalogó a los demonios por nombre y categoría en su

Si en lo concerniente a diablos Imbert altera una tradición básicamente oral, cuando se refiere al Diluvio modifica un texto universal, la *Biblia*, cuentificando este episodio; genera la idea de que el diluvio bíblico no tuvo lugar y Noé estuvo engañado (pág.24), pero sí ocurrió un diluvio pagano, ordenado por Zeus, que permite la creación de hermosas metáforas aparentemente surrealistas pero con una lógica aplastante a partir de una premisa inicial legendaria; los hombres

“remaban sobre sus huertos y se zambullían para coger manzanas; pescaban peces que andaban como pájaros por entre las ramas más altas de los nogales...las sirenas acudieron presurosas de todas partes y aprovecharon esta ocasión única para recorrer, con ojos asombrados, las calles sumergidas por donde habían caminado los fabulosos hombres⁸.”

La serie “Diablos” nos conduce a otro recurso relativamente frecuente en el tratamiento de los cuentos del *Gato de Cheshire*. La brevedad de los textos del libro es en ocasiones extrema: “mis cuentecillos son mónadas, átomos psíquicos” (Prólogo, pág. 8). Y como átomos, en ocasiones Ánderson Imbert engarza varios cuentos en series bajo un título común⁹. Un porcentaje bastante elevado de epígrafes (16’5%) contienen más de un relato, dilatando los 152 cuentos del libro a 286, al añadir 131 microrrelatos integrados en las series.

El número relativamente abundante de cuentecillos convierte dichas series en microlibros de microcuentos¹⁰; se establece así en el libro una estructura de estructuras, aproximable a la técnica de cajas chinas del cuento tradicional; la unidad mínima es el “cuento-átomo”, agrupado con otros bajo un título que le confiere el aspecto de minicolección y le proporciona la relativa unidad y extensión de un cuento breve, inserto en el contexto de los otros relatos que compo-

Dictionnaire Infernal (1818). Anderson Imbert parte en este cuento de una figura histórica para desarrollar una escena de aparición diabólica más o menos fantástica, procedimiento habitual en su libro.

⁸ Pág.96. Es un hermoso mundo al revés, pero verosímil en el contexto de un diluvio que anega toda la tierra, donde las sirenas son ya seres reales y los hombres seres fabulosos. Para Ánderson Imbert “la menor unidad de artificio es la metáfora, el poema en prosa, la situación mágica, el juego fantástico.” (Prólogo, pág.7)

⁹ El título más significativo de todo el libro es “La granada” (págs. 13-18), donde representan los granos de tan literaria fruta 24 microrrelatos, sueltos e independientes temáticamente unos de otros, y tan breves que recuerdan las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: “Ella se miró en el espejo y desde entonces el espejo ya no volvió a ser el mismo: por las noches el mercurio le temblaba, azogado”

¹⁰ Siete de ellas contienen 10 o más cuentecillos: “La granada” tiene 24, “Teologías y demonologías” 17, “Mitologías” 15 y “Diario” 16 cuentos, el número que presentan ciertas antologías de relatos más extensos.

nen *El gato de Cheshire*, el cual, a su vez, resulta ser parcialmente una macroestructura cuentística.

Por otra parte, si en “La granada” los cuentos son independientes temáticamente, en la mayor parte de las series tienen un denominador común temático marcado por el título; se convierten de esta manera en versiones cuentísticas del “tema con variaciones” musical, siendo cada uno de los cuentos una original y diferente versión de una misma melodía temática; en lo que concierne al macrotema de la religión encontramos series como: “Teologías y demonologías”, “Diablos”, “El Juicio Final”, y muy vinculados a este tema otras como “Danza macabra”, “La muerte” o “El tiempo”. Las variaciones son de muy diversa índole; algunas series tienen temática relativamente diversificada y las variaciones consisten en una visión diferente de asuntos más o menos conocidos que se mueven en una misma línea temática; es lo que ocurre en “Teologías y demonologías” un microlibro donde Ánderson Imbert recrea e invierte temas vinculados con su título, como la valoración moral de Caín y Abel a la luz de nuestros tiempos más civilizados (pág. 28), o la reinterpretación del significado de las guerras:

Elohim ve, complacido, las guerras. Cree que son parte de un misterioso culto que le rinden los hombres. La cosa principió con Caín y Abel. Poco a poco el matarse unos a otros se hizo ritual. Las guerras son ya sacrificios en masa que convierten a toda la tierra en un vasto templo. Elohim, halagado, mira la ceremonia y sonríe (pág. 24)

Muy original es la visión de Dios que da esta serie de cuentos; un Dios muy humano, avergonzado (humanamente “ruborizado”) por la clara reflexión de Descartes sobre el engaño divino (pág. 26), o que por desconocer los versículos bíblicos acerca del suicidio, debe rectificar un milagro (pág. 27).

En otras ocasiones, las series divagan monotemáticamente en torno al asunto que les viene impuesto por el título, estableciendo variaciones bien sobre un personaje (el diablo, por ejemplo), bien sobre un tema (el Juicio Final).

b.- Los clásicos.

Mucho más abundantes son los temas clásicos que los religiosos, aunque éstos resulten más llamativos por la alteración de asuntos que conciernen a la fe y las creencias; pero tan iconoclasta se muestra Ánderson Imbert con unos temas como con otros.

Los materiales que le sirven de punto de partida son de muy diversa procedencia pero siempre muy conocidos. “La cueva de Platón” y “Aquiles y la tortuga” hacen incursiones en las conocidas teorías filosóficas de Zenón y Pla-

tón, pero el comienzo del primero de los cuentos nos informa de la intención de “variatio” que tiene respecto a sus fuentes: “El símil de la cueva, en Platón (*Re-pública*, VII), podría contarse de otra manera” (pág. 44), y, efectivamente, al autor le interesa, más que el mundo de las ideas, la discordia permanente de los humanos encadenados. También dirige sus miradas Ánderson Imbert a personajes históricos y a conocidos escritores: Cicerón (pág.37), César (pág. 34) o Alejandro (págs. 49 y 131) despiertan su interés, siempre sometidos a una mirada mágica, anacrónica¹¹ o a un perspectivismo original, que reinterpreta los hechos históricos o legendarios; en “El beso” recoge la leyenda del intento de envenenamiento de Alejandro en los labios de una hermosa mujer¹², pero la interpretación de los hechos difiere: al morir el condenado tras besar a la joven “Alejandro no quiso poner sus labios en la muchacha, no porque estuviera llena de veneno, sino porque otro hombre había bebido en esa copa” (pág. 131)

No falta en *El gato de Cheshire* la presencia de personajes básicamente literarios: Edipo, Teseo, un Simbad fusionado con Odiseo en el hecho de que ninguno de los dos ha realizado los viajes que relata (pág. 21), pero la mayoría de cuentos de ambiente clásico, como cabría esperar del gusto por lo fantástico de su autor, se sustentan en la mitología, también reinterpretada con extraordinaria libertad¹³.

En muchas ocasiones, la “variatio” utilizada por Ánderson Imbert no deja de ser una “boutade” ingeniosa sin más trascendencia que la de alterar, a veces con un punto de humor, una larga tradición mitológica y literaria especialmente seria e incluso trágica; destaca, por ejemplo, la versión de Orfeo y Eurídice, donde aquel, al sacar del infierno a su esposa, la mira por razones opuestas al amor desesperado del mito:

¹¹ “En la pedana” presenta a un Alejandro Magno socio de un club de esgrima, con peto blanco, máscara y florete, de igual forma que varios siglos antes Lope presentaba a Ciro leyendo sonetos y con acero barroco al cinto en *Contra valor no hay desdicha*.

¹² La leyenda procede de Aulo Gelio y puede leerse una versión en los *Gesta Romanorum* del siglo XIV, que, resumida, dice: “la reina del Aquilón, alimentó a su hija con veneno desde el mismo momento de su nacimiento. Cuando llegó a la mayoría de edad, [...] se la envió a Alejandro para que la convirtiera en su concubina. [...] Aristóteles, [...] le dijo: “No la toques pues si lo haces, morirás al instante precisamente porque ella ha sido alimentada con veneno durante toda su vida. [...] Hay aquí un malhechor que debe morir en cumplimiento de la ley; que duerma con ella y entonces verás si es verdad”. Y así fue hecho. El malhechor la besó en presencia de todos y, al instante, cayó muerto. [...] La joven, en cambio, fue devuelta a su madre.” (cap. 11, págs. 84-85)

¹³ “mis cuentecillos son mónadas, átomos psíquicos en los que se refleja, desde diferentes perspectivas, la totalidad de una visión de la vida. De cifrarla, la palabra clave sería: libertad” (pág.8)

Entonces Orfeo, comprendiendo que de nada le serviría porque él, por naturaleza, no estaba hecho para amar a ninguna mujer, tornó la cabeza y por encima del hombro miró a Eurídice.

Desde el fondo del infierno oyó, como en un lejano eco, la voz de la dos veces muerta Eurídice. Y ese “adiós” de la mujer sonó con todo el desprecio de una terrible acusación. (pág.48)¹⁴

Pero el motivo recurrente de la mitad de los cuentos míticos en *El gato de Cheshire* es la metamorfosis; el interés que suscita en su autor es comprensible si recordamos la declaración de principios que deja expresa al comienzo del libro, la valoración de “la situación mágica, el juego fantástico” (pág. 7); en efecto, pocas cosas hay tan fantásticas como la transformación de un ser en otro, hombres trasmutándose en cisne (pág. 76), en lobo (pág. 83), o en ciervo (pág. 128). Pero es obvio que Ánderson Imbert no presenta sus metamorfosis como el latino Ovidio, preocupado básicamente por el resultado más o menos aleccionador de la transformación, fruto de un castigo o un premio que los dioses conceden. Lo que a nuestro autor le interesa es lo atípico, no tanto de la transformación propiamente dicha, como de sus motivaciones, a veces injustas¹⁵, otras voluntarias¹⁶, pero siempre conmovedoramente humanas: Ícaro no pierde sus alas por orgullo:

Ícaro, cansado ya de jugar a pájaro, se desprendió de sus alas y, alegremente, se precipitó de cabeza al mar para renovar su juego y ahora ser pez (pág. 55)

En medio de este frenesí metamorfoseador, incluso los dioses se desorientan perplejos sin saber a ciencia cierta dónde están las lindes de la realidad y la entidad. Hermes, contemplando a su padre Zeus en majestad y recordando algunas de sus metamorfosis (en toro, cisne, virgen, águila, céfiro, llamarada, pastorcillo, serpiente, carnero, delfín, caballo, lluvia de oro), desconfía de su

¹⁴ En los Siglos de Oro, ese gran cínico que era Quevedo ya había desmontado el mito de amor de Orfeo y Eurídice con un chiste misógino:

Mujer que dura un mes se vuelve plaga;
aun con los diablos fue dichoso Orfeo
pues perdió la mujer que tuvo en paga.

(“Historia de un casado al tercero día”. Ed. Blecua. Castalia, 1974, pág. 192)

¹⁵ Acteón es transformado en ciervo por ver a Artemisa desnuda, cuando él solo tiene ojos para la hermosa ninfa Ranis; la metamorfosis, entonces, es fruto de los celos y la humillación de la diosa, más que de la trasgresión del joven.

¹⁶ Cícnos se autoconvierte en cisne no por egoísmo sino por dolor, decepción y miedo de los humanos; Quirón, muy al contrario de la tradición mítica, nace humano, pero su pasión por los caballos es tal que “el jinete se fue absorbiendo al potro” (pág. 116)

verdadera naturaleza: “...sin duda esta pinta de Padre de Dioses que ahora tiene es también fingida, y engaña tanto aquí en el cielo como en la tierra” (pág. 154)

LA “VARIATIO” LITERARIA

Si *El gato de Cheshire*, visto en conjunto, parece una microantología de la cultura universal, en lo que concierne a la temática literaria se presenta como una microantología de la literatura universal. Recorre Ánderson Imbert un amplio panel cronológico y genérico de textos literarios más o menos conocidos: desde los tempranos Homero, Sófocles o Lao-tze, pasando por abundantes ejemplos medievales (el Corán, Abelardo y Eloísa, Arturo y Ginebra, cuentos anónimos, etc) y de los Siglos de Oro (Gutierre de Cetina, don Quijote, Shakespeare, Perrault) hasta autores más recientes como Coleridge, Swift o Conan Doyle. Todo ello forma un corpus de más de 30 cuentos que podrían ser extraídos del conjunto del libro y estudiados desde muy diversas perspectivas como una muy sui generis antología literaria.

La voluntad de Ánderson Imbert de establecer una línea ininterrumpida desde las primeras manifestaciones literarias hasta la actualidad se percibe en el título del cuento que abre el libro: “Los cantares de antaño son los de hogaño”, donde una especie de continuidad literaria entre el primer poeta argentino, del siglo XVII, y un erudito del siglo XX, especialista en su obra, se impone al paso del tiempo y logra invertir la secuencia ineludible “creación literaria → estudio crítico”¹⁷.

Esa línea de continuidad entre la literatura del pasado y la del presente, incluida la propia creación cuentística de Ánderson Imbert, experimenta impor-

¹⁷ Luis de Tejada solo dejó poesía sagrada tras profesar como dominico, aunque su disoluta vida previa hace suponer un abundante poemario profano y amoroso que debió destruir. Ánderson Imbert idea a un investigador de su obra, Bent, que descubre un madrigal autógrafo; después de haberlo estudiado con entusiasmo, recibe la visita extratemporal de Tejada, que le informa de que no ha escrito tal poema, pero se presta amablemente a copiarlo de su puño y letra mientras Bent se lo dicta de memoria, e incluso modifica el nombre de la destinataria. Crea así Imbert un texto ucrónico e incluso autónomo, sin un autor concreto, que produce una sensación de vértigo en Bent: puede dictar el poema a Tejada que él ha descubierto 3 siglos después, gracias a que éste lo va a poner por escrito 3 siglos antes a su dictado. (págs. 9-11). La escritura del poema se diluye en una ucronía indeterminada, una “presente eternidad” y la autoría desaparece entre las manos de dos hombres que no han escrito el poema pero lo hacen posible. No es éste el único caso en que Ánderson Imbert supone la existencia de un texto literario no-nato, que se complace en desarrollar para luego desestimar; es el caso de “Preterminación” (pag. 151), donde un Perrault dudoso narra a su amiga Mlle. L’Héritier (autora a su vez de cuentos) un relato posible que desestima al disgustar a su interlocutora, la cual prefiere lo edulcorado de la Bella Durmiente a este cuento macabro.

tantes intervenciones por parte del autor, que modifica temas y situaciones con una libertad creativa sorprendente en una colección de cuentos tan breves como éstos. Podría compararse *El gato de Cheshire* con otra colección de cuentos del gran maestro del género, *Historia universal de la infamia*, sustentada también sobre textos ajenos. Borges trata sus fuentes con todo rigor, consignando la procedencia de cada uno de los cuentos, y respeta bastante el espíritu de ellas; en el prólogo de 1954 se presenta como “un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias”. Por el contrario, la tradición literaria que maneja Ánderson Imbert se convierte en sus manos en materia prima extraordinariamente maleable para crear cuentos que mantienen la relación de parentesco con su origen pero que son esencialmente nuevos y originales, aún en las pocas líneas de que constan. Imbert no podría considerarse a sí mismo, como lo hacía Borges, solo “traductor y lector”, sino que se nos presenta como creador original a partir de una tradición ajena, más o menos conocida para el lector que se aproxima a sus cuentos¹⁸.

Los recursos creativos que Imbert emplea son ricos y variados. Altera géneros, temas y personajes de la tradición literaria anterior con soltura y despreocupación.

Un género modificado sustancialmente en su obra es la fábula; se detiene nuestro autor, no en la habitual fábula de animales, sino en la protagonizada por vegetales, y la hace evolucionar desde su primitiva naturaleza didáctica hacia un acusado lirismo mágico que la transforma en algo parecido al poema en prosa o a una greguería poética:

Los robles coleccionaban pájaros y se cambiaban los que tenían repetidos.

-Te regalo éste –dijo el roble joven, que era más generoso que coleccionista. Y le mandó al vecino una calandria. (“La granada”, pág. 16)

Estos robles sufren, no solo un proceso de “fabulización”, sino otro simultáneo de “infantilización”, coleccionando y cambiando pájaros como los niños coleccionan cromos. El olmo de “Ambición” (pág. 37) parece un homenaje al de Machado, pero está “fabulizado” al recibir consciencia humana, la ambición de

¹⁸ Pueden compararse, por ejemplo, las muy diferentes versiones que Borges e Imbert hacen del “Cuento de don Illán” de *El conde Lucanor*. Mientras que Borges en *Historia Universal de la Infamia* sigue al pie de la letra la fuente, Ánderson Imbert, en “Un cuento de don Juan Manuel”, recogido en su libro *La sandía y otros cuentos* (1969) desarrolla una estructura marco que circunda el breve resumen del cuento y que genera rivalidad y celos atemporales entre ambos escritores, tanto literarios como amorosos, debido a la admiración que la novia de nuestro autor profesa a don Juan Manuel.

volar, y experimenta una metamorfosis mágica consecuencia de su anhelo; como al olmo machadiano “Un día le creció un nuevo brote. No era un brote cualquiera: era una pluma. Una pluma verde. El comienzo de un ala”¹⁹.

Más habitual que la modificación interna de un género literario, como ocurre con la fábula, es la alteración sustancial de personajes ajenos que, aunque ya tienen vida propia y una entidad concreta en la tradición, al margen de los textos donde nacieron, reciben una nueva interpretación. En ocasiones se limita nuestro autor a cuestionar los sucesos que su creador ha escrito²⁰; en “Danza macabra”, Imbert nos da la “verdadera” versión de lo que ocurrió en la cena del *Tenorio* que “La leyenda ha mejorado, con la escena del Comendador”; según él, don Juan se envenenó mientras conversaba con una convidada invisible.

La manipulación de personajes y personalidades más frecuente consiste en la duplicación o desdoblamiento de la entidad individual en dos naturalezas más o menos diferentes; una de ellas, la real, mantiene su idiosincrasia mientras la otra, mágica y onírica, adopta apariencias o comportamientos muy diferentes. Hay abundantes ejemplos de este atractivo procedimiento alterador. En “Hadas” (pág. 54), un desconocido genera de su cuerpo infinidad de seres etéreos que lo envuelven; en “*Sententia Nominum*” (pág. 59), los amores imposibles de Abelardo y Eloísa se realizan en el abrazo de las imágenes que ambos tienen del otro en su corazón; en “Casio” (pág. 160), es la imagen que Otelo tiene de Desdémona la que se desprende de su cabeza “como un fantasma” y visita a Casio, pero esta imaginación de un celoso es opuesta a la honesta mujer duplicada, y está dotada de la sensualidad que su esposo le supone.

Otro caso de duplicación abre la posibilidad de manipulación temática mediante la utilización de recursos oníricos, muy útiles para alterar la realidad. En “El rival” (pág. 59), Arturo cree que Ginebra le es infiel, pero al descubrir que su mujer visita al otro esposo desdoblada en un sueño, se tranquiliza, conformándose con la despierta Ginebra. El sueño abre nuevas opciones de interpretación literaria; en “La cueva de Montesinos” (pág. 135), un episodio del *Quijote*, muy atractivo desde el punto de vista del realismo mágico, se reinter-

¹⁹ No falta tampoco un tratamiento humorístico de su propia visión de la fábula mágica. En “La paloma de Kant” (pág. 80), un estudiante en plenos exámenes dialoga con una paloma acerca de las teorías de Kant; el lector, acostumbrado al realismo mágico del libro, y avezado en la literatura fabulística, no se sorprende de que la paloma hable de filosofía, pero sí de la pirueta final del cuento, que lo sitúa en un realismo más verosímil: “¡Bien por la paloma! –exclamó el estudiante bailarín y ventrílocuo”.

²⁰ Ni Simbad (paralítico) ni Odiseo han realizado los viajes que relatan, por ejemplo (pág. 21)

preta con sueños cruzados entre la “realidad” de don Quijote y la ficción del personaje de Montesinos²¹.

Pero el recurso de la *variatio* que más se repite en *El gato de Cheshire* es el tratamiento del tiempo²². Una buena forma de afrontar el decurso temporal es alterar su fluir, bien invirtiéndolo, bien intentando acortarlo. En “Don Juan y el tiempo” (pág. 148) Ánderson Imbert parte de la hipótesis de un Tenorio maduro, superviviente de su propia muerte, cuyo tiempo en vez de progresar desde el pasado al futuro, regresa hacia el pasado para buscar la juventud de una mujer desconocida; y ese retroceso temporal es imparable, don Juan “desvive”: “Rorro, crío, feto. Poco después acaba Don Juan en un óvulo”. Por el contrario en el último cuento del libro el tiempo circula en sentido inverso a éste; en “Cincuenta años por venir” (pág.164), recrea el cuanto tradicional de Juan Soldado, muy extendido por Europa y América; en su versión, Juan, en vez de pedir al diablo oro, le pide alterar el tiempo, conocer cincuenta años de su futuro: el engaño del demonio consiste en comprimir su vida en un minuto, acelerándola, y llevárselo; en este cuento, culto, literario y no popular como su fuente, cambia sustancialmente el desenlace: el protagonista se transforma en un ser agónico que pretende luchar, no contra gigantes o animales, sino contra el tiempo, y por ello resulta derrotado no tanto por el diablo como por el tiempo mismo.

El tiempo es un tema recurrente y obsesivo en el libro y ello determina que Ánderson Imbert recurra a textos donde este tema constituye el eje principal; un buen campo en el que encontrar el problema del tiempo es la cuentística de la Edad Media y a ella recurre repetidamente. De larguísima tradición cuentística mundial es el tema del personaje que viaja a un lugar desconocido donde el tiempo se altera rotundamente: el más difundido es el cuento del hombre que

²¹ Ánderson Imbert amplía con su cuento el juego perspectivístico de posibilidades que Cervantes, muy proclive a la multiplicidad de interpretaciones de un mismo suceso, expone en el capítulo 24 de la segunda parte del *Quijote*; Cide Hamete considera falso el encuentro de don Quijote y Montesinos “por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible;[...] no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates;[...] se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias”. A esta variedad de posibilidades añade Imbert la opción de un sueño conjunto de don Quijote y Montesinos, refrendados en la coincidencia real de ambos en la cueva; ellos creen que el otro forma parte de lo onírico hasta que se encuentran frente a frente, reales ambos.

²² Ya me he referido a ese juego de espejos circular e imposible que se establece en “Los cantares de antaño...”

no reía, de *Las mil y una noches*, que encontramos en nuestras letras en *El libro del caballero Zifar*, en el episodio de “Las Ínsulas Dotadas”²³. Pero Ánderson Imbert no acude a estos textos para configurar el punto de partida de su cuento “En el país de los efímeros” (págs. 21-22) sino que utiliza la figura del caballero Guingamor, extraída de una crónica irlandesa del siglo IX²⁴. En su versión, Imbert supone, alterando sustancialmente la leyenda, que Guingamor no llegó a la Tierra de los Bienaventurados, inmortales, y que se quedó en la de los Efímeros, que vivían solo un par de semanas, porque entre tanta “vida breve” se sentía “más dilatado en el tiempo”. Plantea así la espinosa cuestión de la relatividad del tiempo, que se subjetiviza en apreciaciones alteradas por la proximidad de otros ciclos temporales diferentes.

El cuento que más juega con el tiempo, “Vértigos” (pág.32), es una versión libre de un microrrelato que circuló imparable por toda la Edad Media europea: “Los gozos el paraíso”. Se encuentra en varios ejemplarios anónimos medievales latinos y castellanos; véase una versión que puede ser el punto de partida de Ánderson Imbert:

Un religioso pedía siempre a Dios que le mostrarse el gozo más pequeño del Paraíso. Una vez se le apareció una avecilla que se puso a cantar maravillosamente en su presencia y queriendo cogerla la siguió a un bosque y escuchándola se quedó junto a un árbol y allí pasó largo rato; cuando la avecilla echó a volar, se dirigió al convento y vio que el claustro estaba completamente cambiado. A duras penas le dejaron entrar porque no podía reconocérsele. Todos se admiraron de verle y él de ver a los demás monjes. Cuando el abad le preguntó quién regía el convento en la época en que él había salido, consultaron las crónicas y vieron que habían pasado un sinfín de años. El monje dijo que sólo había estado fuera una hora, a causa de la extrema dulzura del canto de la avecilla que lo había entretenido.²⁵

²³ Se trata de un tema que hunde sus raíces en el pasado más remoto. En *El Corán* se incluye el viaje de Mahoma al más allá, con un tiempo psicológico dilatado y un tiempo real tan breve que no llega a derramarse el agua de una jarra volcada. También en la cuentística china de los siglos VI a VIII se encuentran ejemplos (“Du y el maestro taoísta”, “Dentro de una almohada” o “El gobernador del Sur” en *El letrado sin cargo y el baúl de bambú*. Alianza, 2003). Ánderson Imbert trata este tema en un cuento de la serie “Teologías y demonologías”, protagonizado por el poeta Coleridge y su viaje soñado por el Paraíso.

²⁴ Guingamor fue popularizado más adelante en el anónimo *Lai de Guingamor* (s. XII-XIII), y también por Chrétien de Troyes, vinculado al mundo artúrico y al hada Morgana. El caballero vive en el país de las hadas 300 años y a su regreso al mundo real, pese a la prohibición de comer, lo hace y está a punto de morir por ello.

²⁵ Véase la versión castellana del *Libro de los Enxemplos*: CX.-Gaudium coeleste ineffabile est habendum. Non ha home que pueda fablar/ Cuánta es la gloria celestial. Dicen que un monje, estando pensando cuál sería el gozo en el cielo, e cómo podría ser gozo sin enojo, fuéle enviada una avecilla del paraíso que cantaba muy dulcemente, e fué en pos della fuera del abadía. E

Pero mientras el cuento medieval presenta una sola alteración subjetiva del tiempo, cientos de años comprimidos en un rato de placentera escucha de la aveci-lla, Imbert duplica a los monjes, desarrollando una amistad entre el protagonista del cuento y el cronista, imposible en cuanto otorga al personaje la misma entidad real que tiene su autor. Teodoro es el nombre que recibe el monje medieval que condensa el tiempo, mientras que Jerónimo, a la inversa, dilata el tiempo subjetivo viendo trescientos años de historia en un instante que le permite recoger, como Mahoma, la jarra de agua volcada; al regresar de su experiencia, relata la historia de su amigo en una crónica. Pero aún hay más: cuando Teodoro, enajenado, vuelve a los trescientos años, sirve de modelo al pintor y miniaturista Jacquemart de Hesdin (h. 1350-1410) para el retrato del protagonista de la leyenda, es decir, de sí mismo. La complejidad del tratamiento del tiempo es, pues, extrema: dos temporalidades subjetivas opuestas y un mismo tiempo real pero prodigiosamente dilatado para Teodoro, que vive dos épocas diferentes separadas por trescientos años²⁶.

La variatio de textos medievales se extiende a más cuentos. Bajo el epígrafe “Gesta Romanorum” (pág. 55-57) desarrolla Ánderson Imbert cuatro versiones de cuentos incluidos en esta amplia colección latina del siglo XIV, rompiendo su práctica habitual de no mencionar la procedencia de la materia prima que utiliza para sus relatos.

Otra alteración original de los cuentos medievales consiste en modernizar el relato, actualizándolo más o menos. En “Dios se justifica” (pág. 138-9) trae al siglo XIX, durante las guerras civiles argentinas²⁷, un antiquísimo y muy difundido tema cuentístico. De origen probablemente hebreo rabínico, el cuento de “El hombre que solo veía lo obvio” se puede leer en el *Corán* (azora XVIII), protagonizado

estando pensando en las cosas celestiales, e oyendo los cantos de aquella aveci-lla, estudo en el monte por docientos años. E voló el aveci-lla, e fallóse fuera del monesterio, e quando tornó no lo querían rescebir ca non lo cognoscían”. Este cuento va seguido en el mismo epígrafe de otro con un juego temporal similar: “El rey Carlos dicen que en tiempo del rey don Luis apareció a un caballero que estaba enfermo en una su huerta con muchos compañeros, e levólo consigo. Dende a tres años trájolo allí donde lo tomara, e el caballero creyó que non había estado con Carlos más de tres días. E sopo por su compañía que eran pasados tres años, e la huerta non pareció más.”

²⁶ Este tema se relaciona con la leyenda de los Durmientes de Éfeso, recogida en el *Corán* (azora XVIII), y en la tradición cristiana como los 7 niños mártires de Éfeso (S.III), emparedados en una caverna por el emperador Decio (201-251) y despiertos 2 siglos después, tras un sueño maravilloso, bajo Teodosio el Joven (408-450)

²⁷ Uno de sus protagonistas es Juan [Facundo] Quiroga (1788-1835), caudillo argentino partidario de un gobierno federal, en las guerras intestinas del país.

por Moisés, y tiene una larga trayectoria europea medieval, hasta desembocar en textos tan alejados y dispares como “El salto que hizo el rey Richalte de Inglaterra” de don Juan Manuel²⁸, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina y *Zadig o el destino* de Voltaire²⁹; en este despliegue de versiones, el cuento de Ánderson Imbert se convierte en un original broche modernizador de la tradición cuentística. La cuestión nuclear de todas las versiones está en la idea de que los designios de Dios son inescrutables y que la mente humana no puede comprenderlos; una larga serie de injusticias y sinrazones tendrán razón de ser en una visión supratemporal de los sucesos y del futuro. En el cuento de Ánderson Imbert solo aparece una injusticia, la acusación de robo y un castigo desproporcionado: la amputación de una mano; pero ambos se justifican por boca de un ángel enviado por Dios. La mayor novedad del cuento no reside tanto en el desplazamiento temporal de la historia como en un final que contradice el espíritu del origen medieval del cuento:

Dorantes sonrió, envanecido porque Dios lo había elegido nada menos que a él para explicarse, pero también un poco desilusionado del Dios ése que necesitaba dar tantas explicaciones.

Tal vez el cuento más atractivo de toda esta serie de variantes literarias de relatos medievales es “Luna” (pág. 48). Ánderson Imbert silencia, como casi siempre, el origen del cuento, que una vez más se sitúa en la más remota antigüedad. Localizado en el prólogo árabe del *Calila e Dimna* (siglo VIII), su protagonista inicial es un bobo ladrón que cree que una palabra mágica solidificará un rayo de luna por el que podrá deslizarse para robar dentro de una casa. La base del cuento se sustenta, pues, en dos pilares: una propuesta mágica que resulta falsa y una amarga realidad que se impone en la aparatosa caída (física y mental) del ladrón y su ajusticiamiento. Así, la realidad prima sobre la hipotética magia. Con esta configuración, el cuento aparece también en el *Sendebär* (S.VIII), en latín en la *Disciplina clericalis* del siglo XII (cuento nº 12), en su traducción al castellano incluida en el *Libro de los Enxemplos* dos siglos después (nº VII) y en los *Gesta Romanorum*, también en el siglo XIV (nº 136) y de nuevo en latín; en todas estas versiones medievales el cuento presenta idénticos argumento y estructura, y muy escasas variantes, nada significativas, en los personajes; las funciones que desempeñan en sus respectivos

²⁸ Las versiones medievales son abundantísimas: entre otras destacan también las de J. de Vitry (nº 109), J. de Gobio, *El libro de los enxemplos* (nº 230), los *Gesta Romanorum* (cap. 80), etc.

²⁹ Voltaire fue acusado de plagiar al poeta inglés Parnell (1679-1717), desconociendo sus detractores las múltiples versiones que el cuento medieval suscitó en los siglos XVI y XVII, por ejemplo las inglesas de Herbert (1593-1633) y Henry More (1614-87), la francesa de Antoinette Bourignon (1616-1680), e incluso la alemana de Lutero (1483-1546). Voltaire elimina los restos del cristianismo, transformando el ascetismo de las fuentes en sabiduría humana.

contextos pueden variar, pero en esencia coinciden en una utilidad didáctica reforzada por la moraleja explícita, que desaparece, como era previsible, en el cuento contemporáneo. En el siglo XX, en “Luna”, el delincuente bobo susceptible de ser castigado por sus actividades antisociales es sustituido por Jacobo, un entrañable “niño tonto”, que inmediatamente despierta con su ingenuidad un tanto cotilla las simpatías del lector; por otra parte, el honrado y acaudalado burgués que defiende su hacienda con ingenio, se convierte en un desaprensivo farmacéutico que idea una burla extremadamente cruel y peligrosa para el niño. El objeto codiciado también cambia: las riquezas del burgués que tientan al ladrón se metamorfosean en una sencilla y apetitosa torta que excita el apetito goloso de Jacobo. Así presentado el planteamiento, con un contexto rigurosamente realista, el lector teme que el niño tonto se descalabre engañado por las palabras evidentemente embusteras del farmacéutico, pero es ahora, en pleno siglo XX y no en un contexto medieval más crédulo, donde la magia se hace efectiva, en un final sorprendente y nada realista:

Lo que vieron fue que el tonto, después de repetir la palabra “tarasá”, se arrojó de cabeza al patio, se deslizó como por un suave tobogán de oro, agarró la torta y con la alegría de un salmón remontó aire arriba y desapareció entre las chimeneas de la azotea.

La efectividad de las palabras mágicas nos conducen a otra antiquísima versión, que quizá no estaba en la mente de Imbert, pero que tiene coincidencias notables con su cuento. Se trata de un episodio del *Evangelio Armenio de la Infancia*, también con un protagonista infantil y un desenlace parecido:

...Y Jesús salía al exterior, para pasearse con los niños y los párvulos, jugar con ellos y mezclarse en sus conversaciones. Y los llevaba a los sitios altos del castillo, a las lumberras y a las ventanas, por donde pasaban los rayos del sol, y les preguntaba: “¿Quién de vosotros podría rodear con sus brazos un rayo de luz, y dejarse deslizar de aquí abajo, sin hacerse el menor daño?” Y Jesús dijo: “Mirad todos y ved.” Y, abrazando los rayos del sol, formados por minúsculos polvillos, que, desde el amanecer, pasaban por las ventanas, descendió hasta el suelo, sin sufrir mal alguno. Viendo lo cual, los niños y las demás personas que estaban allí fueron a la ciudad a contar el prodigio realizado por Jesús. Y los que oyeron el relato de tamaño espectáculo, se admiraron con estupefacción. Mas José y María, al saberlo, tuvieron miedo y se alejaron de la ciudad, a causa del niño, para que nadie lo conociese. Y salieron furtivamente por la noche, llevando consigo a Jesús, y huyendo de aquellos lugares. (*De cómo el ángel significó a José que huyese a Egipto. XV.5*)³⁰

³⁰ El texto tiene, pese a su antigüedad, cierto aire entre kitch y poético, con la minuciosa descripción de los rayos del sol con “minúsculos polvillos” en suspensión, que les dan una textura visual

Cabe preguntarse si Ánderson Imbert, que tan repetidamente altera fuentes ajenas en sus cuentos, reflexionó acerca de ello en este libro, y naturalmente que la respuesta es afirmativa. En "Intelligentsia"³¹ (pág. 37-43), serie de cuentos con profesores y literatos como protagonistas, topamos con el profesor Pulpeiro, especializado en la verificación de fraudes literarios con el alevoso plan de realizar él mismo una superchería, tanto más creíble cuanto se ha dedicado a perseguirlas con encono. En el último cuento, una cena indigesta genera en el narrador una pesadilla donde se le acusa de plagio; en medio de un infierno literario tan torturador como el de Dante, se ve forzado a leer sus propias obras con los ojos de los autores " a quienes, en alguna ocasión, yo había plagiado una que otra metáfora".

Ánderson Imbert alude también aquí y allá a la recepción de su obra. En la serie "La granada" expresa una aspiración literaria que plantea la confrontación entre calidad literaria y éxito de público, escaso en lo que concierne al micro-cuento:

-Alégrate. Tu deseo ha sido otorgado. Escribirás los mejores cuentos del mundo. Eso sí: nadie los leerá (pág 15)

Casi al final del libro, es más explícito en sus ambiciones; en "Pacto con el diablo" (pág. 154) Imbert conjura al diablo con la intención de conocer el futuro de la literatura y poder escribir una novela con éxito; como un Fausto literario, desea "Que mi alma se aloje en la eternidad del infierno a condición de que mi novela se aloje en la historia de la literatura universal", pero el diablo, escéptico y dominado por la predestinación, no cumple su ambición.

En conclusión, resulta sorprendente la variedad y riqueza de recursos que Enrique Ánderson Imbert emplea en un libro que es colección de brevísimos relatos.

El gato de Cheshire es un libro que trata aquellos temas que más obsesionan a los seres humanos (el tiempo, la muerte, la religión) pero de forma generalmente divertida y aparentemente liviana; sin embargo ese humor es culto, erudito y refi-

casi sólida, y un Niño Jesús abrazado a ellos y deslizándose como un pilluelo por la barandilla de una escalera.

³¹ Se refiere este título al concepto de élite intelectual con voluntad de liderazgo social y político, que se gestó en Rusia y se afirmó en Polonia a mediados del siglo XIX.

nado. Los materiales que utiliza como materia prima son de las más diversas procedencias, como corresponde a un autor de tan vasta cultura (filosofía, mito, religión, y, sobre todo, literatura)

Los procedimientos que Imbert utiliza en su libro son ricos y muy variados. Destacan los que he llamado **“cuentificación”** y **“variatio”**, hijos de una libertad de interpretación de la tradición, tanto culta y escrita como popular y oral, verdaderamente asombrosa. Pero hay muchos otros recursos igualmente interesantes:

El abundante uso de cuentos recogidos en series convierte el libro en una macroestructura de microlibros con microcuentos. Estas microantologías cuentísticas se muestran de forma similar a las variaciones musicales, con un denominador común temático que tiene dos posibles soluciones: o bien muestra visiones diferentes de un mismo tema general como ocurre en música, o bien los cuentos se presentan monotemáticos, y, por lo tanto, muy coherentes.

Otro aspecto interesante es el de las “intervenciones” o “variatio” que introduce en las fuentes que utiliza como punto de partida: altera géneros muy tradicionales como la fábula, contradice el espíritu que el texto original llevaba incorporado desde hace muchos siglos, cambia la unidad de los personajes duplicando su naturaleza en dos entidades, una real y otra irreal, y manipula los temas con dos procedimientos básicos: el uso de lo onírico y lo mágico por un lado, y la alteración temporal, sometiendo al tiempo a un proceso de relativización o modernizando en ocasiones el cuento.

En definitiva, se trata de un libro cuya muy gustosa lectura lleva implícita una complejidad riquísima e igualmente seductora.

CARMEN HERNÁNDEZ VALCÁRCEL
Universidad de Murcia

LAS LENGUAS EN CAMPAÑA ELECTORAL (ELECCIONES GENERALES DE 9 DE MARZO DE 2008)

Nadie lo duda, y bienvenido sea el punto de vista industrial para medir y valorar la importancia del español, esa tecnología que adquirimos gratis nada más nacer.
Juan Cueto¹

MULTILINGÜISMO DE LA UNIÓN EUROPEA Y LENGUAS NACIONALES. SILOGISMO ESQUIZOIDE

Cuanto más se ensalzan retóricamente las bondades del multilingüismo en Europa, más se cargan las tintas en las políticas educativas nacionales en la enseñanza de la lengua inglesa². En el caso de España, esta situación de esquizofrenia actitudinal se acentúa extremadamente, pues, mientras se cantan las potencialidades económicas y se pugna por el reconocimiento internacional del español -con tonos tildados a veces de 'neoimperialistas'-, se cede, en todos los niveles del sistema educativo, la primacía al uso del inglés, lengua que pasa a ser legalmente determinante para la obtención de los distintos grados académicos y profesionales. Este reconocimiento se sobrepone incluso a la pugna histórica por la oficialidad lingüística en los territorios bilingües peninsulares. En efecto, en Cataluña, Galicia y País Vasco, con la misma intensidad con que las fuerzas políticas nacionalistas intentan aminorar o anular la presencia real y legal del español, no dudan en conceder un estatus determinante de excelencia a la lengua inglesa en todos los niveles de enseñanza. Como indica José Luis García Garrido: "El inglés se ha convertido hoy en una de las asignaturas mimadas del plan de estudios. Nadie duda de su necesidad de cara al mundo del empleo, de la globalización, de las comunicaciones siempre en alza. Por otro lado, es también una de las pocas asignaturas "humanísticas" que van quedando sin que nadie discuta acerca de su utilidad, en una escuela impregnada de pragmatismo.

El inglés ha recalado ya en los centros infantiles, acompañando los primeros balbuceos del bebé, y su enseñanza perdura todavía entre alumnos universi-

¹ "Las pantallas de la lengua". Sección 'Las burbujas del globo'. *El País semanal*, pág. 10. 2007.

² "El dilema lingüístico de la UE: el multilingüismo como rémora institucional de la Unión", de David Fernández Vítóres. *Glossa*, volumen 3, nº. 1. Universidad de Turabo. Puerto Rico. Diciembre de 2007:

<http://bibliotecavirtualut.suagm.edu/Glossa2/Journal/dec2007/EI%20dilema%20lingu%C3%ADstico%20de%20la%20UE%20.pdf>

tarios de últimos cursos. Cada vez son más los centros educativos que presumen de “bilingües”, por supuesto con el inglés como segunda lengua. El inglés va probablemente a ser la materia que cuente con mayor número de profesores de aquí a pocos años, si es que todavía no lo es. En determinadas comunidades autónomas, hay quienes ponen en duda la enseñanza del español, pero de ninguna manera la del inglés.”³

Un editorial del diario *El País*, de fecha 4 de marzo de 2008, exponía sin ambigüedades el marco axiológico de la jerarquía de lenguas en la UE. El título del texto periodístico no podía ser más significativo: “Don de Lenguas. La UE se plantea introducir un tercer idioma en la enseñanza. Aquí, la prioridad es el inglés.” Veamos la duplicidad del planteamiento: “La diversidad lingüística de esta UE no es una rémora, sino una riqueza. El informe de Maalouf y otros expertos así lo ha entendido.⁴ Requerirá un mayor esfuerzo de las autoridades públicas, de los alumnos y de los enseñantes. Ahora, hay que impulsar el multilingüismo en las escuelas en lo que puede ser un programa europeo prometedo. Pero en España lo urgente es el inglés.” Previamente se ha dejado claro que: “Dado el retraso acumulado, la prioridad absoluta en España debe ser, y así lo han entendido los principales partidos en sus programas, empujar el aprendizaje del inglés. No sólo porque se haya convertido en la *lingua franca* o de trabajo de la UE, sino porque lo es de la globalización.”

Vamos a exponer a continuación los elementos principales que intervienen en este silogismo esquizoide, recurriendo, sólo de pasada, a las cuestiones identitarias (lengua, nacionalismo e inmigración) que han vuelto a ser piezas nu-

³ “El inglés”. *ABC*. 5 de febrero de 2008.

⁴ “La conclusión es que debe introducirse una tercera lengua europea, junto a la vernácula y el inglés, en las escuelas. Vendría a ser una “lengua adoptiva” de cada cual. Parece aconsejable, pero conlleva algunos problemas, entre otros que exija a todos los alumnos un auténtico don de lenguas. En algunas comunidades autónomas con lengua propia, los escolares tendrían que aprender cuatro idiomas. Sin embargo, en países pequeños con lenguas propias, como los nórdicos, este plurilingüismo en la enseñanza es una realidad con éxito desde hace años.” El diario *ABC* en el artículo titulado: “Europa apuesta por las lenguas”, publicado el 5 de febrero de 2008, valora los términos y el alcance del informe de Maalouf y otros intelectuales europeos. Referencia y comentario extenso al informe “Un reto provechoso. Cómo la multiplicidad de lenguas podría contribuir a la consolidación de Europa” puede verse en el artículo de Javier Rodríguez Marcos: “A más lenguas, menos español”, publicado en el diario *El País*, el 3 de marzo de 2008. La tesis sostenida en el texto es sencilla: “A mayor cantidad de lenguas más crece una: el inglés”.

cleares en el trasfondo ideológico de las últimas elecciones generales en España. Las lenguas han entrado en campaña electoral.

¿NARCISISMO O MARKETING? LENGUA ESPAÑOLA: NUESTRO PETRÓLEO Y NUESTRA MULTINACIONAL EN EXPANSIÓN

Hablar de un nuevo subgénero de discurso apologético de los valores y potencialidades de la lengua española podría parecer una hipérbole de mal gusto, pero, a la luz de la muestra de testimonios que ofrecemos a continuación, creemos que no andamos demasiado lejos de la realidad.

El diario *El País* dedicaba la sección “Cultura” del domingo 5 de noviembre de 2006 a evaluar el valor económico del español. Los titulares eran así de expresivos: “Una potencia de 440 millones de hablantes. La globalización, las corrientes migratorias e Internet consolidan el vigor del español en el mundo”. El resumen que encabeza el artículo es igualmente emblemático: “El español es la cuarta lengua con mayor peso demográfico del mundo, con casi 439 millones de hablantes⁵. Es el idioma de 21 países; y de los lugares donde no lo es, destaca Estados Unidos, donde lo hablan alrededor de 36 millones de personas. Según recientes estudios, el número de hablantes nativos de español seguirá creciendo en las próximas décadas más deprisa que el chino, francés, inglés y ruso (aunque menos que el árabe). Su salud es pues vigorosa, y sin embargo el español debe afrontar distintos desafíos: debe potenciarse su estudio como segunda lengua, reforzarse como herramienta en la diplomacia y en los negocios, crecer en las comunicaciones científicas y consolidarse en la Red.” Se recogen también algunas de las intervenciones con motivo de la “I Acta Internacional de la Lengua Española”, encuentro celebrado en San Millán de la Cogolla⁶ y el II Seminario Internacional “El valor económico del español, una empresa multinacional”, que con el patrocinio de la Fundación Telefónica tuvo lugar en Montevideo el 24 de octubre de 2006.⁷

Dos años después, el diario *ABC* difunde idénticas valoraciones en artículos como el siguiente: “El tesoro de la lengua española”. Sección Opinión. *ABC*.

⁵ Se empieza a especificar, para justificar la cifra, la condición de hablantes nativos, no nativos y aprendices de la lengua.

⁶ Cf. http://www.actaslengua.org/acta_lengua_espanola.asp?id=1. La información general sobre las *Actas* sucesivas se puede encontrar en: <http://www.actaslengua.org/index.asp>

⁷ http://www.fundacion.telefonica.com/noticias/notas_prensa/Nota_prensa_Montevideo_231006.pdf

11 de febrero de 2008⁸: “Se ha dicho con acierto que la lengua española es el “petróleo” de nuestro país en términos socioeconómicos”... “Cerca de 450 millones de hablantes, veintín países que lo utilizan como lengua oficial, abrumadoramente mayoritaria, y una demanda creciente como segundo o tercer idioma en muchos países del mundo son datos dignos de ser resaltados.”

En iguales términos se desarrolla el artículo de María Jesús Pérez: “El español, una multinacional del idioma aún en expansión. ABC. 10 de febrero de 2008.”⁹

Son numerosos los discursos del Rey Juan Carlos en los que se valora y cuantifica la lengua española en la línea de los testimonios que estamos presentando:

“La lengua española se convierte día a día en más universal, y universales deben ser los medios que España y los demás países hispanohablantes empleemos para impulsar su conocimiento. Por ello debemos redoblar los esfuerzos, aguzar la imaginación y aportar los mayores recursos posibles. Es una responsabilidad de todos. De los poderes públicos, de las empresas, fundaciones e instituciones, porque la difusión internacional de nuestra lengua común y del resto de las lenguas españolas, nos hace estar más presentes en el mundo y abre un sinfín de oportunidades para acrecentar el bienestar de todos. Lo mismo sucede cuando damos a conocer nuestra cultura, porque somos lo que son nuestros escritores, nuestros poetas, nuestros artistas, nuestros pensadores, científicos, músicos o cineastas. Disponemos de un valioso y variado patrimonio histórico, cultural y artístico, de una larga, atractiva y rica tradición literaria, que cultivan con denuedo miles de profesores, de hispanistas y de universitarios en todo el mundo. Por peso cultural, valor de presente y potencial de futuro, millones de personas desean acercarse al español. Animo al Instituto Cervantes, de cara al curso académico 2007-2008, a proseguir en su dedicación y esfuerzo al servicio de la preciosa misión encomendada, con el aliento de saber que sirve a una comunidad de casi 500 millones de hispanoparlantes y que acumula la solera de ser una de las instituciones más prestigiosas del mundo.”¹⁰

Esta actitud se pone de manifiesto en niveles locales y regionales: “Cámara solicita que el castellano sea lengua oficial en los Juegos Olímpicos. El alcalde de Murcia pidió esta categoría para el castellano al Comité Olímpico Internacional porque lo hablan más de 500 millones de personas... La petición del al-

⁸ Cf. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-02-2008/abc/Opinion/el-tesoro-de-la-lengua-espa%C3%B1ola_1641633355671.html

⁹ Cf. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-10-02-2008/abc/Economia/el-espa%C3%B1ol-una-multinacional-del-idioma-aun-en-expansion_1641630359544.html

¹⁰ “Palabras de S. M. el Rey”, *Revista del Instituto Cervantes*. Año III. Número 17. Noviembre-diciembre de 2007. Págs. 5 y 6. Sirvan de ejemplo también las publicaciones del MEC: *El mundo habla español* (2006).

calde de Murcia se suma a la realizada en su día por el presidente del Comité Olímpico Cubano, quien abanderó la propuesta de otorgar al español la categoría de Lengua Oficial.” (*El Faro*, 11 de abril de 2008).

Estas cuestiones forman parte también del discurso académico y especializado. La editorial Ariel distribuye la colección “Fundación Telefónica”. Destacamos dos volúmenes: *Neologismos y sociedad del conocimiento. Funciones de la lengua en la era de la globalización* y *Economía del español: una introducción*. El primero publicado en 2007 y coordinado por Ramón Sarmiento y Fernando Vilches, el segundo publicado en el 2008 y coordinado por José Luis García Delgado, José Antonio Alonso y Juan Carlos Martínez.¹¹ Trabajos que se suman a los de H. López Morales (2006) y F. Marcos Marín. Atendamos a este último: “La homogeneidad se apoya además en una característica que lleva a la reflexión. Los hablantes de español son alrededor del 6 por ciento de la población mundial, frente al 8,9 por ciento de los hablantes de inglés o, el 1,8 por ciento de los hablantes de francés; pero el español es lengua única o ampliamente mayoritaria en todos los países donde es lengua oficial: lo habla el 94,6 por ciento de la población que vive en estos países.

¹¹ De este último volumen apareció la reseña precisamente en el suplemento “Negocios” del diario *El País* el 10 de febrero de 2008 (“La lengua como activo estratégico”, de Emilio Ontiveros). Así se presentaba la obra en *ABC.es* (10 de febrero de 2008): “La naturaleza económica de la lengua: cinco rasgos característicos. ¿Cuál es la naturaleza económica de la lengua? O, dicho de otro modo, cuando se habla de la lengua, ¿de qué tipo de bien, recurso o activo económico se está hablando? “Economía del español”, de la Colección de Fundación Telefónica, es una obra, escrita por José Luis García Delgado, José Antonio Alonso y Juan Carlos Jiménez, la primera de una serie -de hasta diez títulos- que apunta algunos rasgos específicos de la lengua como recurso económico:

1. Un bien sin coste de producción. Para todas las personas, el idioma es un bien dado y disponible, que no requiere ser producido. Para su consumo lo único que se requiere es asumir los costes que comporta acceder a su uso (costes de aprendizaje).
2. Un bien que no se agota al ser usado. El fenómeno es justamente el inverso: el valor de uso de un idioma se acrecienta a medida que se expande su uso.
3. Un bien no apropiable. Este es un rasgo que lo diferencia claramente del resto de bienes. Se puede acceder al uso de una lengua, pero no es posible apropiarse de ella. No puede ser objeto de apropiación por parte de agentes individualizados.
4. Un bien con coste único de acceso. El coste de acceder a un idioma es para las personas equivalente a una inversión, que además carece de depreciación, ya que no se deteriora con el uso.
5. Un bien que incrementa su valor de uso cuanto más lo consumen. Si se supone que el uso del idioma materno comporta la comunicación, la magnitud de ese beneficio dependerá del número de interacciones (o hechos comunicativos) potenciales.”

En el caso del inglés, el porcentaje de población que habla esta lengua en los países donde es oficial es el 27,6. Para el francés ese porcentaje sube al 34,6, un poco más amplio, pero todavía lejos de la dominante unicidad del español.

A la homogeneidad como lengua mayoritaria se une su condición de lengua de enorme contigüidad geográfica: fuera de España, Guinea Ecuatorial y los restos que pueda haber en Oceanía y en el mundo sefardí, el grueso del español se habla en territorios físicamente contiguos e islas adyacentes.

Sumemos a todo ello el dato temporal: con muy pocas excepciones, los pueblos que hoy hablan español llevan alrededor de quinientos años en la esfera cultural de la lengua española, con sus facetas política, económica y religiosa. Para que no se nos tilde de neoimperialistas u otras lindezas similares, recordaremos algunas de las palabras pronunciadas por un académico mexicano, Jaime Labastida, en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, el 13 de septiembre de 2000, para conmemorar el CXXV aniversario de la fundación de la Academia Mexicana:

Diré una obviedad: el español es nuestra lengua materna. De igual modo que el castellano se volvió español y unió a los pueblos de la península, hoy une a los pueblos de la América Nuestra, para usar la expresión de José Martí. Hagamos a un lado la falsa idea que quiere convencernos de que el español fue tan sólo la lengua del conquistador y que se impuso, por la violencia, no sólo al pueblo (o a los pueblos) aborígenes de América, sino también a “nosotros”, a los mexicanos que hablamos español.

La asunción de este hecho --en la práctica, sin entrar ahora en la discusión teórica que el texto anterior pudiera plantear-- ha producido una cultura de fuerza innegable, que se expresa en muy diversas manifestaciones. Éstas van de lo literario (un diez por ciento de premios Nobel) a lo musical, la cinematografía, las artes plásticas, y, recientemente, la economía, en la que España funciona como motor en el día de hoy, pero a la espera de que se produzca el inminente despegue de las potencias de la América hispana, una vez reformadas las estructuras que lo dificultan. Basta con mirar el mapa de las empresas españolas en América Latina, o recordar el carácter de primer o segundo inversor que tiene España en la región, para apreciar que se ha producido un cambio que va mucho más lejos de la simple apariencia.

Es necesario decir que el español del siglo XXI será americano o no será, para añadir a continuación que *será*. En ese futuro ya está implicado el porvenir de los propios españoles, cuyo esfuerzo inversor resulta decisivo en el proceso. De ahí derivan actitudes conceptuales tan claras como la que expresa el Institu-

to Cervantes cuando afirma, en todas sus presentaciones oficiales, que “ni un paso sin Iberoamérica.”¹²

Recientemente, se ha estudiado este fenómeno en su dimensión ideológica. Nos referimos a la monografía de Ángel López García: *El boom de la lengua española. Análisis de un proceso expansivo*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2007: “¿Por qué una obra más sobre la expansión internacional de la lengua española? ... el interés por la dimensión ideológica de este proceso. Dimensión que se ha dado siempre, aunque en distintas maneras: implícitamente, cuando durante la Edad Media el español se convirtió en coíné de intercambio peninsular; explícita –y, no hay que decirlo, tormentosamente-, cuando una desafortunada política lingüística de la monarquía borbónica ilustrada lo convirtió, a su pesar, en el enemigo de las otras lenguas de España dentro de las comunidades bilingües, a juzgar por lo que todavía hoy se sigue postulando en las mismas; gozosamente, cuando los países hispanoamericanos lo transformaron en el símbolo de la raza mestiza con su idea de la Hispanidad; empresarialmente, por así decir, en estos tiempos de la globalización en los que la lengua española se contempla sobre todo como un valor económico en alza, que conviene potenciar y al que se le pueden extraer muchos más beneficios. Sin embargo, como en las novelas policíacas, al escribir todo esto siento que he pasado por alto algún dato importante y que estoy siguiendo una pista falsa. Porque, tanto el propósito de hacer posible la comunicación entre los pueblos de la Península Ibérica como el deseo de edificar una raza mestiza sobre la lengua compartida fueron ideas de proyección comunitaria, pero el interés económico, me temo, es sobre todo una aspiración individual. Bueno es hacer negocio con el español, con su enseñanza de L2, sus textos, sus productos informáticos, sus circuitos turísticos, pero... ¿de verdad no hay nada más? Sabemos qué somos y de dónde venimos, mas podría suceder que no supiéramos a dónde queremos llegar. ¿Acaso no subyace en la proyección internacional de la lengua española *un fondo de valores y de cultura* capaz de facilitar la convivencia –tan traumática, ahora mismo- de los pueblos de la tierra? Esto es lo que me he propuesto averiguar en las páginas que siguen.”

¹² “De lenguas y fronteras: el espanglish y el portuñol”, de Francisco A. Marcos-Marín. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 17, febrero 2004. Publicado en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 74, marzo-abril 2001, 70-79. <http://www.ucm.es/info/circulo/no17/marcos.htm>.
Humberto López Morales: *La globalización del léxico hispánico*. Espasa. Madrid. 2006.

Desde el punto de vista de la enseñanza de la lengua española, para atender las exigencias de esta internacionalización se han tenido que abordar problemas como el de la necesidad de un modelo normativo para la enseñanza, aprendizaje y certificación de la lengua española como segunda lengua:

- 1.- De la prioridad histórica peninsular y eurocéntrica (norma castellana) a la cruda realidad cuantitativa: español mejicano y español en los EE.UU.
- 2.- Reconocimiento de la jerarquía y variedad de normas (Luis Fernando Lara).
- 3.- Acuerdo institucional sobre certificación del conocimiento del español como lengua de enseñanza:

“En Medellín, y también ante los Reyes de España, se ha hecho realidad igualmente, el proyecto alentado por el Instituto Cervantes y César Antonio Molina, con la firma de casi un centenar de instituciones y universidades iberoamericanas (entre ellas, la CRUE y varias españolas), para establecer un sistema común de certificación del conocimiento del español como lengua extranjera (SICELE) que, por encima de las retóricas al uso, supone una ejemplar y poderosa iniciativa de cooperación en red y una palanca con potencial de futuro para explorar nuevas metas de colaboración en otros ámbitos del uso y la difusión del español. No se establece un certificado único, sino condiciones homologables de capacidad y de conocimientos de formación del profesorado y procedimientos acordados para el reconocimiento internacional. Se unifica, no se uniforma.”¹³ El acuerdo implica entre otras cosas: “- Reconocimiento mutuo y respeto a todas las variedades lingüísticas de los países hispanohablantes. Para garantizar ese respeto, es necesario que los exámenes para las certificaciones internacionalmente reconocidas de español como lengua extranjera se construyan a partir de muestras contextualizadas de lengua oral y escrita, reales y propias de las diferentes variedades estándares nacionales. -Empleo de muestras de textos de múltiples variedades nacionales en los niveles avanzados, dado que reconocer la diferencia es parte de la competencia comunicativa de este nivel.”¹⁴

¹³ “Se habla español”, de Juan A. Vázquez y Á. Gabilondo. *El País*, 14 de abril de 2007.

¹⁴ Cf. <http://www.xiclets.net/SICELE/>. También: <http://www.congresodelalengua.gov.co/>, en particular: http://www.congresodelalengua.gov.co/sala_de_prensa/Clausura_SICELE.htm, donde se recoge la intervención de César Antonio Molina. El texto del acuerdo de los rectores puede verse en:

[http://www.crue.org/BOLETINES/BOLETIN_N15/Bolet%C3%ADn%20N%C2%BA%2015/ADJUNTOS/SICELE\(24-03-07.%20Medellin\).pdf](http://www.crue.org/BOLETINES/BOLETIN_N15/Bolet%C3%ADn%20N%C2%BA%2015/ADJUNTOS/SICELE(24-03-07.%20Medellin).pdf). “Sicele, una certificación unificada, consensuada con universidades españolas y latinoamericanas que, en los hechos, procurará ser en español el equivalente del reconocido certificado *Toefl*, que se concede para certificar el nivel de conocimiento en inglés americano como lengua extranjera, y el *First Certificate*, que rinde para igual propósito en inglés británico.”

Cf. http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=870822.

Desde estas claves, se comprenden mejor situaciones como la descrita en el artículo “¿Hablas rioplatense?”, publicado bajo el epígrafe “El ‘boom’ del Español”, en el diario *El País* el 19 de agosto de 2007. Como indican los titulares: “Buenos Aires está de moda. Miles de estudiantes viajan cada año a la capital argentina para aprender castellano. La clave del éxito: precios asequibles y clases complementarias de tango”. Como se indica al final del artículo: “Tal vez sea otro peldaño en la historia del idioma, pero Latinoamérica ya enseña a hablar español a miles de europeos.”¹⁵

EL INGLÉS EN CAMPAÑA ELECTORAL: “INGLÉS PARA TODOS”

El conocimiento del inglés ha sido un aval político de la propaganda electoral. El discurso de campaña ha decretado la universalización de su necesidad:

“Los idiomas han entrado en campaña. El 18 de febrero, José Luis Rodríguez Zapatero visitó el instituto Salvador Allende de Fuenlabrada (Madrid). Después de atravesar una nube de adolescentes que no paraban de hacerle fotos con los móviles, lanzó una promesa: en 10 años todos los alumnos que terminen la ESO hablarán inglés con fluidez. También Rajoy promete un futuro políglota y, aún así, el optimismo electoral español va por detrás de las mejores intenciones de la UE.”¹⁶

Es de las pocas cuestiones que se enumeran como factor de consenso en política educativa:

“Que los principales problemas de la educación española tienen que ver con el alto fracaso escolar, la necesidad de refuerzo de los alumnos inmigrantes, el escaso dominio del inglés, la falta de una carrera para los profesores y la escasez de plazas de guardería lo saben los partidos, a la vista de los programas electorales. Sobre estas cuestiones, con algunas discrepancias y presentando unas propuestas más realista que otras, todos proponen acciones, lo que haría posible un pacto entre los dos principales partidos, si no fuera porque las propuestas con contenido ideológico siguen impregnando esas otras medidas.”¹⁷

Pueden servir como ejemplos las siguientes referencias:

¹⁵ “¿Hablas rioplatense?”, de Jorge Marirrodriga. No tomamos en consideración las propuestas de enseñanza de la lengua española en clave panhispánica. Las propuestas de ‘terceras vías’: tercera norma, español neutro o español general.

¹⁶ Javier Rodríguez Marcos: “A más lenguas, menos español”, publicado en el diario *El País*, el 3 de marzo de 2008.

¹⁷ “Los partidos siguen en sus trece”. Artículo de Susana Pérez de Pablos. Sección “Sociedad”. *El País*. 25 de febrero de 2008.

1.- “Bases del Programa electoral del PP. Educación: - Programa de aprendizaje del inglés, con cursos de inmersión y 40.000 becas.”¹⁸

2.- “Miss Hope and Mister Time”. Artículo de Miguel Oliver en *ABC* (28 de febrero de 2008): “Aguirre (Miss Hope) y Rato (Mister Time) trataron de inculcar a los niños la importancia de hablar correctamente inglés para su futuro. “Este señor -les dijo la presidenta de la Comunidad de Madrid refiriéndose al ex gerente del FMI- ha podido ocupar uno de los cargos más importantes del mundo porque sabía hablar inglés”. El ex ministro les aseguro que podían sentirse afortunados de la gran “oportunidad” que se les da para aprender un idioma, ya que “os abrirá puertas cuando seáis mayores”, e incluso “os ayudará comprender mejor las series de televisión, las películas de cine y las canciones”... “Pero quienes realmente lo pasaron mal fueron los periodistas cuando la presidenta del PP de Madrid dijo que únicamente respondería a las preguntas que se formularan en inglés. Sólo cuatro se atrevieron.”

3.- “CiU. Una materia en inglés en toda la red. Los centros de Cataluña podrán decidir, si gobierna CiU, el 15% del currículo para ajustar las enseñanzas a las necesidades e intereses de su entorno. El programa de los convergentes combina la autonomía a los centros con una apuesta por el catalán, el español y el inglés. Lo más novedoso es que prometen que se impartirá una asignatura exclusivamente en inglés a partir de los 12 años, un modelo de gran equidad porque introduce el aprendizaje de esta lengua, no en centros específicos, sino en todos a la vez”.¹⁹

4.- Programa personalizado - Propuestas para el área Idiomas (PSOE, 2008):

“Promoveremos un Acuerdo con las Administraciones Educativas de las CC.AA. para desarrollar un Programa de Enseñanza Bilingüe (o Trilingüe en las CC.AA con lengua propia) en todos los Centros Escolares de España de tal modo que se garantice la plena competencia lingüística. Favoreceremos las estancias formativas del alumnado y del profesorado en otros países para el aprendizaje de idiomas. Promoveremos la incorporación de profesorado nativo para el apoyo a la docencia de y en las lenguas extranjeras en nuestras escuelas. Incrementaremos la presencia de los idiomas extranjeros en la formación inicial del profesorado de Primaria y Secundaria. Fomentaremos la acción educativa española en el exterior a través de las secciones internacionales españolas, de las

¹⁸ *ABC*, Sección “España”, “Precampaña electoral. El programa del PP”. 9 de febrero de 2008.

¹⁹ “Los partidos siguen en sus trece”. Sección “Sociedad”. *El País*. 25 de febrero de 2008.

clases de lengua y cultura españolas y de la creación del Liceo Español en ciudades con importante presencia española. Seguiremos mejorando y ampliando la acción del Instituto Cervantes. Extenderemos las ayudas de 1.600 euros para estudiar inglés en el extranjero para menores de 30 años.”

Pese a todo lo prometido, se sigue teniendo conciencia social de las dificultades de su aprendizaje generalizado: “Junto a estos hechos tenemos otros sobre los que convendría reflexionar. El fundamental es el bajo rendimiento de los niños y adolescentes españoles en esa asignatura. Basta preguntar algo elementalísimo en esa lengua a un joven español medio, él o ella, para percatarse de la torpeza con que responde, pese a llevar no sé cuántos años recibiendo inglés en la escuela. El vocabulario inglés que más dominan es precisamente el que no han aprendido allí, sino a través de Internet, algunas canciones, juegos informáticos, etc. Otro hecho evidente es que, por el contrario, basta que pasen una breve temporada en algún país anglófono (sin estar rodeados de españoles o italianos) o, todavía más claro, que se echen una novia o un novio de esos lares, para que la lengua y la pluma se les vuelvan expeditas.

Por último, ¿compensa tantos años de enseñanza para conseguir sólo que los alumnos digan, entiendan o escriban algunas frases en inglés, incluso si lo consiguen? ¿No sería lógico esperar algo más de tanto esfuerzo, tanto gasto, tanta dedicación?”²⁰

Explícitamente se aborda la cuestión en: “¿Por qué nos cuesta tanto hablar inglés?”, artículo de Ana Pantaleón en el diario *El País* de fecha 23 de marzo de 2008. También se critican a veces los excesos: “¿Más inglés que castellano? Los expertos están divididos ante el plan de la Generalitat de Cataluña de impartir en el bachillerato más horas de inglés que de español y de catalán.”²¹

EL ESPAÑOL EN CAMPAÑA ELECTORAL: “ANTES INGLÉS QUE ESPAÑOL”

Mientras hay consenso político en la universalización de la enseñanza del inglés, sigue el debate electoral (ideológico y político) sobre la convivencia de las distintas lenguas peninsulares (esquizofrenia actitudinal/cultural²²). Este es

²⁰ “El inglés”. ABC. 5 de febrero de 2008.

²¹ *El País*. Sección “Sociedad”, 28 de enero de 2008: “El objetivo de la Generalitat es que castellano y catalán bajen de tres a dos horas semanales en cada uno de los dos cursos del bachillerato. En cambio, se mantendrán las tres horas actuales de lengua extranjera a los estudiantes. La Generalitat defiende la medida porque el bachillerato no es obligatorio, los alumnos tienen más de 16 años, ya han aprobado la ESO y deben tener las competencias básicas de lengua asumidas. También porque los estudiantes podrán elegir más asignaturas de la orientación que han decidido para su futuro. De 30 horas semanales de clase los alumnos tendrán 16 de la rama elegida y 14 de las comunes. El consejero de Educación, Ernest Maragall, ha dicho que se busca que los alumnos lleguen en mejores condiciones a la Universidad y a la Formación Profesional de grado superior. Los expertos tienen opiniones distintas sobre la medida”.

²² “Política lingüística y lenguas iberoeuropeas”. Francisco A. Marcos-Marín. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 18, mayo 2004. ISSN 1576-4737. Publicado en *Razón y Fe*, 331, febrero 1995, 139-159. <http://www.ucm.es/info/circulo/no18/marcos.htm>

el diagnóstico que utiliza el comentarista político Antonio Elorza en su artículo: “Esquizofrenias”, publicado en el diario *El País* el 9 de febrero de 2008:

“Con un punto de partida similar en lo político-cultural (la integración de la cultura y la lengua provenzal en el nacionalismo francés), la trayectoria española ha sido la opuesta; y por seguir en la misma línea de ejemplos, los ciudadanos españoles tienen hoy que decir Girona o Lleida en catalán. Ourense y A Coruña en gallego, cuando en cambio siguen llamando Bruselas a Bruxelles, Londres a London y Ginebra a Genève. (...) El esquema mental, inaugurado por el nacionalismo sabiniano en el País Vasco, y seguido ahora por el catalanismo, sigue una dinámica de esquizofrenia cultural, partiendo de una distorsión a la hora de percibir una realidad que se rechaza para exhibir como contrapunto el mundo armónico y culturalmente homogéneo de la futura sociedad, sea catalana o vasca, enfrentado a España. Con la consiguiente carga de violencia para compensar la debilidad de los argumentos... Es “el pueblo catalán”, uno e indivisible, lo que está en juego frente al proyecto de renacionalización hispana. Defender el castellano es “terrorismo lingüístico”. Nos acercamos al sempiterno ataque de España contra las instituciones vascas. Nación contra nación. Una deriva lamentable tras los excelentes logros de la recuperación nacional, tanto política como cultural, obtenidos en la Cataluña autónoma”.

Vuelven a proliferar las muestras del ‘bilingüismo polémico’ (‘guerra de lenguas’²³. La lengua Española ha entrado en campaña electoral. Ahí van algunas:

1.- “...habrá una ley nueva para garantizar que cualquier niño pueda estudiar en castellano, si sus padres así lo quieren “en toda España y en todas las etapas educativas”. La medida va dirigida principalmente a Cataluña, donde las lenguas oficiales, son dos pero sólo una, el catalán, tiene carácter de “lengua vehicular” en la enseñanza.”²⁴

2.- “Bases del Programa electoral del PP. Educación: - Garantizar por ley la enseñanza en castellano en toda España y en todas las etapas educativas. En comunidades con lengua cooficial, habrá un modelo de bilingüismo integrador.”²⁵

²³ “Las lenguas”, de Francisco Umbral. *El Mundo.es*. 8 de enero de 2000. <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/2000/01/08/ultima/794075.html>. *Lenguas en guerra*, de Irene Lozano. Espasa Calpe. Madrid. 2005.

²⁴ “Promesa de bolsillo para ganar el 9-M”. Artículo de Vera Gutiérrez Calvo en *El País*. 10 de febrero de 2008.

²⁵ ABC, Sección “España”, “Precampaña electoral. El programa del PP”. 9 de febrero de 2008

3.- Las réplicas nacionalistas: el caso catalán. Programa electoral de CiU²⁶:

“El nostre primer compromís és Catalunya: Defensar un model d'Estat plurinacional i plurilingüístic, que es mostri respectuós amb Catalunya i amb les altres realitats nacionals. El català ha de ser oficial a les institucions de l'Estat.”

Se inicia el cruce de acusaciones de persecución lingüística. Es el caso de las denuncias en Cataluña por el uso exclusivo del castellano:

1.- “Un negocio entre dos idiomas”, de A. Mars y P. Lobato. *El País*. 5 de marzo de 2008: “Manuel Nevot no cree que el castellano esté perseguido en Cataluña. Pero el Gobierno catalán le ha puesto una multa de 400 euros porque el letrado de su inmobiliaria no está en catalán y se niega a pagarla... El caso de fincas Nevot, en la localidad barcelonesa de Vilanova u la Geltrú, saltó a la palestra cuando el líder del PP, Mariano Rajoy, lo sacó para intentar subirle los colores a José Luis Rodríguez Zapatero en su segundo debate cara a cara... El PP ha tomado en los últimos tiempos el debate lingüístico como su nuevo caballo de batalla, intentando arrebatarle esta bandera a Ciudadans, el partido que debutó en el Parlamento catalán con una pregunta acerca de la lengua... En Cataluña no se multa a ninguna empresa por rotular en castellano, sino por no hacerlo, al menos, en catalán. No hay conflicto con las rotulaciones bilingües, pero, si la información (que no la marca comercial) aparece en un solo idioma, éste sí debe ser el catalán. Es lo que establece la ley de Política Lingüística de 1998. Una ley que el agente inmobiliario de Rajoy tildó ayer de “tiquismiquis”.”

2.- En artículo de Pablo X. de Sandoval (*El País*, 5 de marzo de 2008), “Se puede denunciar igual si falta el castellano”, se da cuenta de la valoración de Miguel Salazar, director de Política Financiera y Consumo de la Generalitat. “La ley de Política Lingüística es un mandato del Parlamento. Plantea que hay una lengua mayoritaria y otra minoritaria, y que debemos hacer una discriminación positiva para proteger la minoritaria”, (...) “Pongamos, por ejemplo, que a usted no le dan la carta en castellano en un restaurante”, dice Salazar. “Tiene derecho a reclamar. Es una norma que podría hacer cualquier comunidad autónoma para proteger el castellano, por ejemplo, en las zonas turísticas llenas de extranjeros donde no atienden en castellano”.

Quedan de nuevo encendidas las alarmas y reverdecidos los temores nacionalistas. Buena prueba de ello son los planteamientos del nuevo partido UPD

²⁶ Cf. <http://www.ciu.cat/programa.php> y la versión resumida: <http://www.ciu.cat/media/23647.pdf>

(Unión, Progreso y Democracia) liderado por Rosa Díez y los recelos nacionalistas que inmediatamente suscitan. De ello da fe el artículo de Albert Branchadell titulado “La lengua como arma arrojadiza”, publicado en el diario *El País* el 5 de enero de 2008:

“En su manifiesto UPD propone “el escrupuloso cumplimiento del derecho a la escolarización en la lengua materna, atacado y negado en varias comunidades autónomas”. Para empezar, la propuesta supone otra reforma constitucional, aunque UPD se olvide de presentarla como tal, porque nuestro Tribunal Constitucional también ha declarado que del artículo 27 de la Constitución, que regula el derecho a la educación, no se desprende el derecho a recibir la enseñanza en la lengua materna del interesado, lo cual faculta a los poderes públicos (en este caso de Cataluña) las lenguas de comunicación en la enseñanza (STC 337/1994). El problema de esta propuesta es que, aunque mencione la “lengua materna”, en realidad se refiere exclusivamente al castellano. (Si el derecho se aplicara realmente a la lengua materna de cada cual, y los derechos individuales “deben ser estrictamente iguales para todos los ciudadanos”, deberíamos encontrar a Rosa Díez defendiendo el derecho a escolarizarse en catalán/valenciano, gallego o euskera a los españoles de esas lenguas maternas residentes en Madrid –un derecho, por cierto, que hasta ahora no había demandado nadie-). He aquí, pues, que UPD plantea una doble tipología de ciudadanos en su marco de estricta igualdad: los españoles de lengua materna castellana, que tendrán derecho a escolarizarse en su lengua estén donde estén, y los españoles de otras lenguas maternas, cuyo igual derecho no se contempla. Y si esto no es síntoma inequívoco de jerarquización de los ciudadanos en función de sus lenguas, véase la defensa de la *prevalencia* de la lengua “común” sobre la “particular” (terminología preconstitucional incluida), una prevalencia que conlleva descartar el conocimiento de una lengua “particular” como requisito para ejercer empleos públicos –en contra, una vez más, de la acreditada jurisprudencia constitucional-. La doble tipología es inequívoca: habrá unos ciudadanos españoles que siempre tendrán la garantía de poder comunicarse en su lengua con los empleados públicos y otros ciudadanos, no menos españoles, privados de esa misma garantía.

Lo inquietante de este asunto no es que aparezca un partido nuevo con tan engañosos postulados. Es más inquietante que uno de los dos grandes partidos de España, con posibilidades serias de gobernar, los incorpore a su programa político. Y, puestos a concretar, lo más inquietante de todo es lo que dijo Mariano Rajoy en la conferencia política del PP del pasado mes de noviembre: “Si las autonomías defienden su lengua, España tendrá que defender la suya”. Disculpen ustedes: ¿España tiene una sola lengua? ¿Acaso habrá que reformar tam-

bién el artículo 2 de la Constitución, para sustraer al catalán/valenciano, gallego y euskera su condición de lenguas españolas.”

Cerramos nuestra crónica con cuatro testimonios que reúnen los elementos necesarios para dar cuenta del fondo y del tono de la polémica:

1.- En el caso gallego tomamos como referencia esta carta de María Mata Moretón al diario *El País* (1 de abril de 2008), titulada “La igualdad idiomática”:

“Tiempo les faltó a los más radicales defensores de la imposición idiomática para crucificar al Valedor do Pobo gallego por el simple consejo de que se promueva por igual el uso del gallego y del castellano.

Se quejaban de que la lengua marginada es el gallego. Algo similar expresa el enigmático Sr. Callón (Presidente de la Mesa por la Normalización), cuando clama por la igualdad jurídica como desiderátum entre ambas lenguas.

Veamos. La lengua empleada por la Administración autonómica y local es exclusivamente la gallega, salvo que expresamente se pida su “traducción” al castellano; se premia desproporcionadamente el conocimiento del gallego como mérito para el acceso a la función pública, y se impone que algún, o algunos, o todos, los exámenes se realicen forzosamente en esa lengua, cuando ambas son oficiales en esta Comunidad; los rótulos, señalización y denominación de los edificios públicos (y en breve de los privados) constan en gallego y en inglés, ¡exclusivamente!; se obliga a impartir las clases en gallego, salvo la lengua castellana o, en su defecto, las de menor peso.

¿Igualdad jurídica? Como no gusta la realidad social se produce una discriminación positiva hacia el gallego, discriminación que supera los límites del fomento para pasar al campo impositivo y vulnerar derechos democráticos, en una praxis inimaginable en ningún otro país europeo.

En todo caso, por mucho que los sectores nacionalistas se quejen en su constante letanía para conseguir por la fuerza lo que no por el convencimiento, la puesta estratégica de futuro está servida: la educación. Una cosa es estudiar gallego, y otra es estudiar solamente en gallego.

La inmersión educativa en una única lengua, el gallego (gallego por cierto, de laboratorio que se crea *ex novo* cada poco con el único afán diferenciador del castellano), y en un adoctrinamiento nacionalista, dará sus frutos en una, dos generaciones. Desgraciadamente, al tiempo.”

2.- En el caso catalán es muy significativo el correo electrónico de Paloma León publicado por el diario *ABC* (9 de febrero de 2008) y titulado “Súbdito del nacionalismo”:

“En relación con las declaraciones de Chaves, sobre que los andaluces estudien catalán para poder ir a trabajar a Cataluña, considero la propuesta deplorable por los siguientes

motivos: el nacionalismo catalán exige el conocimiento del idioma catalán no porque sea necesario para entenderse –el idioma castellano es común y de obligado conocimiento–, sino que lo exige como arma para poder rechazar a los castellanohablantes y así imponer su idioma, al tiempo que sus ideas.

Con tal de no reconocer la legitimidad del idioma castellano, los nacionalistas son capaces de renunciar a su condición de bilingües, negándose a usar o entender una de sus lenguas. No lo hacen por capricho: Pujol y sus descendientes han convertido una comunidad de ciudadanos libres en otra de soldaditos que deben luchar por la nueva nación catalana. Y, mientras tanto, Chaves, en vez de defender los derechos constitucionales –raptados en Cataluña a favor del racismo lingüístico–, se convierte en el mejor súbdito del nacionalismo. Se burla de los que vemos cómo nuestro idioma está poscrito en Cataluña, al vender el beneficio del aprendizaje de los idiomas autonómicos en una comunidad monolingüe como Andalucía. No creo que Manuel Chaves ignore las humillaciones que han sufrido muchos andaluces por culpa de la imposición del catalán, ni que numerosas familias hayan preferido marcharse de Cataluña y que, como consecuencia de la educación nacionalista que han recibido, son muchos los hijos que se enfrentan a sus padres.”

De las repercusiones en Europa da cuenta otro correo electrónico publicado en ABC ese mismo día bajo el título “La situación del español en Europa”:

“Otro desaguisado más viene a sumarse a la extensa lista de despropósitos en materia lingüística y territorial. Resulta que todos los esfuerzos del Gobierno durante la pasada legislatura se han volcado exclusivamente a imponer en las instituciones de la Unión Europea las lenguas vernáculas de Cataluña, Galicia y País Vasco, olvidando por completo la promoción del español, ya bastante amenazado en este ámbito. La Comisión Europea del ramo ha reducido drásticamente el número de traductores de español, aduciendo que solamente treinta millones de personas usan el castellano como lengua materna, por más que el último censo estime que somos cuarenta y cinco millones. ¿Cómo se llega a esta conclusión en Bruselas? Muy sencillo: porque se descuenta del censo total de España la población de Cataluña, Galicia y El País Vasco, operación que nosotros mismos hemos propiciado. No echemos la culpa, por tanto, a la ignorancia de la Comisión, que actúa con toda lógica. La culpa es de nuestro gobierno.

Por defender a capa y espada los caprichos de unos cuantos nacionalistas, el castellano en Europa se relega a una posición muy alejada de los grandes idiomas. Este grave error del Gobierno comporta una pérdida de influencia en las instituciones europeas que perjudicará los intereses de España, incluidas las comunidades autónomas citadas.

“Es un gran logro político con bajo coste económico, tras un proceso duro y laborioso”, ha declarado el ministro de Asuntos Exteriores. “Un gran logro político” que nos costará a los españoles la friolera de doscientos cincuenta millones anuales de las antiguas pesetas, destinados al pago de traductores a la par que introduce nuevas dificultades para entenderse en las instituciones europeas, en el momento en que se estudia una racionalización de los idiomas para evitar la babel comunitaria. ¿Alguien se imagina el caos lin-

güístico que se puede originar si el resto de las regiones europeas pretender imitar el caso español?”

3.- Los casos catalán y gallego se combinan en la carta de José Antonio Fernández Cuesta al diario *ABC* (11-VIII-2007), titulada “Defensa del español”:

“En la Tercera del pasado miércoles 8 de agosto tuve la satisfacción de leer el artículo de Francisco Rodríguez Adrados sobre “La Lengua común de España”, opinión que comparto totalmente.

He tenido ocasión de impartir varias charlas sobre “El Camino de la Lengua Castellana” a numerosos profesores y alumnos de español y a licenciados en Marketing, Turismo y Lengua Española. El Instituto Cervantes, desde 1991, está presente en 60 ciudades, con más de 100.00 alumnos anuales y más de 8.000 cursos, invirtiendo decenas de millones de euros, con resultados meritorios. Además, en España, numerosas universidades, institutos, academias, cámaras de comercio, etcétera, dan centenares de cursos de español para extranjeros. Nuestra “lengua común” es un medio de penetración económico-comercial de un gran valor. Para el año 2007 se ha estimado su beneficio equivalente al 15 por ciento del PIB (120.000 millones de euros, aproximadamente). En el año 2030, alrededor del 7,5 por ciento de la población mundial se comunicará en español.

Incomprensiblemente, ante todo este esfuerzo de medios humanos y recursos económicos, de “puertas adentro” sucede todo lo contrario. El “acoso y derribo” del español es notorio. En Cataluña, los partidos políticos se pelean por reducir a tan sólo dos horas semanales la utilización del español en la enseñanza primaria y secundaria. Para no ser menos, la Xunta de Galicia, del bilingüismo real -50 por ciento de horas escolares en cada uno de los idiomas- ha pasado a aprobar un decreto en el que se arrinconan el castellano en asignaturas de menor peso específico como Plástica, Música y Educación Física. Sin comentarios.”

Sirva la documentación anterior como un intento de conservar una muestra significativa para radiografiar el estado de la cuestión en esta fase específica de desarrollo de la política lingüística española. La presencia de las cuestiones lingüísticas en la campaña electoral de las elecciones generales españolas de 9 de marzo de 2008 auguraba el inicio de una nueva etapa en lo referente tanto al estatuto lingüístico (jerárquico) de las lenguas peninsulares como al establecimiento de nuevas claves para su convivencia y, sobre todo, a su reflejo en la legislación lingüística estatal y autonómica. Así ha sido, pero esa ya es otra historia.

JOSÉ MARÍA JIMÉNEZ CANO
Universidad de Murcia

LAS NARRATIVAS DE LA HISTORIA EN EL CONTEXTO DE LA GLOBALIZACIÓN. EL CASO ARGENTINO

UNA MIRADA RETROSPECTIVA

La ficción histórica es ciertamente una vieja modalidad narrativa. Carlos García Gual sitúa la primera (*Quéreas y Calírroe*) en el siglo I a.C. Pero con la salvedad (compartida en general por la crítica) de que sólo con Walter Scott comienza la novela histórica moderna, donde no se trata ya meramente de recrear un ambiente “de época” como escenario de fondo de la acción, sino de concebir la Historia como un *proceso constructivo y continuo* hecho de momentos irrepetibles (pero que reverberan en el presente del lector). Un proceso colectivo en el que las vidas de los personajes están directamente involucradas, y que va engendrando, a través del conflicto, diferentes formas de la experiencia, la sociabilidad, la sensibilidad. Señala Lukács (1977) que el auge del sentimiento nacional despertado en Europa por las invasiones napoleónicas es un disparador de este subgénero, que aparece como una nueva épica de la conciencia burguesa.

En Hispanoamérica, observa el mexicano González Acosta, “los artistas se volvieron hacia quien simbolizaba como nadie el origen de sus naciones: el indígena” (2000, 49), en general con propósitos idealizantes¹. La Argentina, que ignoró, en general, el indianismo, no siguió esta vertiente en sus relatos canónicos, aunque la cuestión aborigen y el mestizaje como origen de la nación están bien presentes en una novela histórica no canonizada: la *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla, que no idealiza pero tampoco demoniza a los indígenas, y que plantea además un rol fundamental para las mujeres como educadoras, mediadoras e intérpretes culturales². Cabe señalar que en el Río de la Plata de

¹ Acosta (2000) considera que *Jicotencal* (1826) es la primera novela histórica de Hispanoamérica y también la primera novela de intención indigenista.

² Ver la edición académica de esta novela por María Rosa Lojo y equipo (2007). En general, la inclusión de aborígenes y de afroargentinos en términos de acercamiento humano y cultural, es común a las escritoras argentinas del siglo XIX, que en esto se diferencian (salvo el caso de Lucio V. Mansilla) de los escritores varones. El mito de Lucía Miranda, abordado en el mismo año de 1860 en sendas novelas de Eduarda Mansilla y de Rosa Guerra, plantea el tema del mestizaje fundacional y el papel posible de las mujeres en la nueva sociedad argentina post-Caseros (esto es, después de la caída de Juan Manuel de Rosas en 1852). Ninguna de las dos escritoras demoniza en su novela a los aborígenes (aunque consideren superiores los valores culturales cristianos, y aunque el enamoramiento de los caciques esté condenado al fracaso trágico, sobre todo por tratarse de una relación adúltera, inadmisible en la novela romántica del Río de la Plata) (Cfr. Lojo 2005)

mediados del siglo XIX, la novela luchaba por afirmarse como género ficcional frente a la narrativa historiográfica, mucho más prestigiosa, puesto que se fundaba en hechos supuestamente reales y comprobados. Las novelas que se auto-proclamaban como apoyadas en la Historia, incrementaban con ello su confiabilidad, y el circuito se cerraba si cumplían también con el requisito de ejemplaridad moral, que, además de la calidad artística, exigían los teóricos de la época. Vicente Fidel López, autor de conocidas novelas históricas, como *La novia del hereje* (1854-1855), y principal teorizador de la literatura, concede a la novela el estatuto de “historia ficticia”, a pesar de lo cual la relación con el referente debe ajustarse a los parámetros de la verosimilitud, y el contenido, a la moralidad (Molina 2006, 457-466).

Ciertamente, las dos primeras novelas argentinas más importantes (la mencionada de López y *Amalia*), fueron históricas, o se pensaron a sí mismas como tales (el caso de *Amalia*). Ésta no es sólo una elección estética y moral, sino política: se trata de proponer, como bien señala Molina (2006, 462), a través del pasado remoto, o de un pasado inmediato (*Amalia*) un modelo de país para una república naciente. Aunque la visión esteticista y la construcción psicológica de personajes pasan a un primer plano en una línea representada por la narrativa de Larreta y de Mujica Láinez, lo político no desaparece del escenario, como lo demuestra la obra de Manuel Gálvez, comprometida incluso con una óptica revisionista.

A mediados del siglo XX, la novela histórica hispanoamericana, que nunca dejó de existir y de ser leída, atraviesa una importante renovación formal y conceptual, como lo señaló en su estudio pionero Seymour Menton (1993), acompañando, en definitiva, la renovación de la novela en general. El horizonte de la *post-modernidad* no es ajeno a estos cambios. Aunque no está cerrado el debate en cuanto a los comienzos y la caracterización de la narrativa postmoderna en Latinoamérica (Kohut 1997), lo cierto es que las nuevas novelas históricas (algunas de ellas éxitos del *boom*, como sucede con las obras de Carpentier o de Fuentes) presentan fuertes rasgos experimentales, exceden los parámetros de la verosimilitud realista, pueden introducir elementos fantásticos, míticos y maravillosos, suelen apelar a la parodia y al anacronismo. Por otra parte, la nueva novelística histórica asume una marcada postura crítica en cuanto a la posibilidad misma del conocimiento del pasado. Se problematiza el saber historiográfico y el concepto de “verdad” histórica, de manera concomitante con la puesta en cuestión postmoderna del concepto tradicional de la “verdad”, que ahora aparece relativizada, inconclusa, ante todo como una cuestión de perspectiva. La polifonía narrativa, la construcción poliédrica, son el correlato de este enfoque (Hutcheon), que tiene también una consecuencia política: los relatos

fundadores de la nacionalidad son sometidos a juicio, exhibiendo su condición ideológica; se incorpora la visión “desde el margen y desde abajo” (María Cristina Pons 1996 y 2000), las voces de los subalternos de clase social y de género sexual, la mirada de las etnias vencidas y sumergidas.

No es ajena a este viraje de la nueva novela histórica la ampliación que tuvo lugar en el campo de otras narrativas, las de la historiografía propiamente dicha, que sin perder interés por la biografía de las grandes figuras, incorporan la mirada del sujeto colectivo, la historia de las mujeres, la de la vida privada y las costumbres. Asimismo, los teóricos del discurso historiográfico (como Michel de Certeau, o Hayden White) propenden a reconocer su parentesco con el discurso literario (Kohut 2001).

LA NARRATIVA HISTÓRICA E HISTORIOGRÁFICA COMO *BOOM* EDITORIAL. CUESTIONAMIENTOS.

A partir de 1980 se produce en la Argentina una particular revitalización de la ficción histórica, de la mano de títulos como *Respiración artificial*, de Piglia, *Juanamanuela, mucha mujer*, de Marta Mercader y *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos. Mucho se ha escrito ya acerca del recurso simbólico de la ficción al pasado, en la época de la dictadura, para hablar de un presente irrepresentable e inefable, en el sentido político del término. Santiago Colás (1994) se ocupa de dos textos fundamentales del período —*Respiración artificial* y *La novela de Perón* (1985), de Tomás Eloy Martínez— en este sentido. Similar abordaje se ha hecho de las novelas de Andrés Rivera, en particular los que se centran en la época de Rosas³.

En los '90, la producción de novelas históricas se intensifica, estimulada por un auge de mercado, que en nuestro país está relativamente poco relacionado (salvo por algunos casos notorios, como el de Abel Posse) con el quinto centenario del Descubrimiento, fenómeno al que Seymour Menton considera decisivo en cuanto a la proliferación de novelas históricas en Latinoamérica. La mirada se dirige, sobre todo, hacia el siglo XIX, en los momentos clave de la independencia, las guerras civiles y el régimen rosista.

No sólo se trata de un florecimiento novelístico. Luego de un largo interregno de silencio, donde no era posible el debate público y polémico sobre la historia nacional, que había sido tan característico de los años setenta, y cuya publicación se interrumpió en la Dictadura, resurge el interés por la historia patria. Por supuesto, el pasado inmediato, a través del ensayo, el testimonio y la

³ Ver los diversos trabajos sobre Rivera, Piglia, Feinmann, en el volumen colectivo dedicado a la novela argentina (1980) y editado por Roland Spiller.

novela, ocupa un lugar destacado en los años que siguen a la reinstauración democrática. Pero, mediados ya los noventa, durante el gobierno de Carlos Menem, la revisitación de la Historia congrega grupos cada vez más vastos de lectores. Se publican en el país (siguiendo corrientes europeas ya muy consolidadas), historias de las mujeres e historias de la vida privada, de la vida cotidiana, de la moda, del baile, de las costumbres, todo ello referido al ámbito argentino; se abre el campo de la “historia oral” (de la mano de la reconocida historiadora Hebe Clementi) y de la historia local, desde los barrios de Buenos Aires, hasta las pequeñas localidades y pueblos de provincia. Se crean colecciones de “rescate”, publicadas por editoriales tradicionales y asentadas (el caso de “Memoria argentina” en Emecé), o se fundan nuevas editoriales (El Elefante Blanco, Confluencia, entre otras) que tienen como objetivo fundamental la exhumación, el redescubrimiento, de relatos, documentos y testimonios olvidados. Se reciclan proyectos de este tipo en su momento muy importantes, pero clausurados, como la famosa colección “El pasado argentino”, de Gregorio Weinberg, que, remozada con el nombre de “Nueva dimensión argentina”, comienza a publicar la editorial Taurus. A ello se suman las biografías de figuras históricas de primera y segunda línea que publican grandes y medianas editoriales, y que se convierten a veces en grandes éxitos de venta (un libro pionero había sido, en este respecto, *Soy Roca*, del historiador y escritor Félix Luna, en 1989).

Al *boom* historiográfico, que continúa hasta nuestros días, con libros que pretenden una lectura a la vez divulgadora y revulsiva de la historia nacional, como los de Felipe Pigna, se sumó, sobre todo en los noventa⁴, el *boom* novelístico. Se crearon colecciones enteras, como la de “Narrativas históricas” de Sudamericana, para dar cabida a esta nueva y abrumadora demanda, y durante cierto tiempo todas las editoriales parecieron ávidas de publicar cualquier ficción de tema histórico.

Semejante proliferación condujo por lo menos a dos cuestionamientos o planteos de legitimidad. (1) Hasta qué punto tal fervor constituyó verdaderamente un fenómeno argentino, o fue un eco del mercado global, asociado en forma directa a la instalación en el país de grandes grupos editoriales transnacionales durante la década del ‘90, que fundaron sucursales (Planeta, Santillana, Norma) o compraron mayoritariamente sus acciones a editoriales de larga tra-

⁴ Podría decirse que hoy la “superproducción” de novela histórica está atravesando una decantación discreta. Los libros del género ya no ocupan primeros puestos en los ranking de ventas (como sí sucede, en cambio, con los textos no ficcionales de divulgación historiográfica). Pero en cambio, siguen publicando novedades y reeditando sus obras, novelistas ya afirmados en el campo de la ficción histórica.

dición local, como el caso de Sudamericana (adquirida por el Grupo Bertelsmann –Random House Mondadori--).

Que se tratara de grupos transnacionales no implicaba, empero, que el revitalizado mercado histórico proviniese sólo de una “imposición mercantil global”. Por un lado, las corrientes académicas de la historiografía internacional legitimaban y avalaban sin duda, desde el ámbito especializado y desde los países centrales, el interés por estos enfoques de la Historia, centrados en otros sujetos y temas. Pero los contenidos que concitaban el grueso de las ventas eran (y siguen siendo) los relacionados con la historia argentina. Si bien, desde luego, los grupos transnacionales colocaron en los mercados periféricos los textos de historiografía y novela histórica producidos en los centros hegemónicos, esta operación no siempre resultó exitosa.

(2) El siguiente cuestionamiento pertenece al orden de la legitimidad estética y epistemológica, y tiene que ver con el mercado. Afecta tanto a las narrativas historiográficas de “divulgación polémica” (en tanto gran relato, por fin “verdadero” de la historia argentina), como a la ficción histórica. En el primer caso, la más encarnizada impugnación llega desde el campo de los historiadores académicos, y se da en el orden epistemológico. Son muy ilustrativos al respecto los debates suscitados por los exitosos libros de Felipe Pigna (*Los mitos de la historia argentina 1 y 2*) y su puesta en escena televisiva, a través del programa “Algo habrán hecho”, emitido en noviembre de 2005 por Canal 13. La crítica de dos estudiosas a esta emisión televisiva se basa en los siguientes puntos que atañen a la *simplificación* de la Historia argentina (Lobato y Sabato 2005) mediante: (1) Anulación de la especificidad del pasado, al que se asimila burdamente con la percepción del presente, estableciendo continuas equivalencias en forma a-crítica, sin tomar en consideración valores de época, ni las transformaciones y los procesos constructivos de entidades que se dan por supuestas desde siempre, como el estado-nación. (2) Organización de la Historia nacional en un mapa maniqueo de réprobos y virtuosos, héroes y antihéroes nítidamente distinguidos, en una concepción esencialista, patrioter, ejemplarizante y sin matices. (3) Omisión total y prejuiciosa del papel activo de las mujeres en la Historia política. (4) Desconocimiento de los aportes de la historiografía contemporánea (“los últimos cincuenta años”), lo que desemboca en “omisiones, errores, anacronismos y tergiversaciones” (5) Reinstauración, en suma, de “viejos y conocidos mitos de la historia argentina” (ibídem) en una visión inmovilista y fatídicamente reiterativa.

En otro artículo Beatriz Sarlo (2006) relaciona estos últimos intentos divulgadores con dos modos “espontáneos” y populares de pensar la Historia, profundamente entretejidos en la cultura: el tópico de la “Edad de Oro”, o el pasa-

do imaginario que siempre fue mejor, en coexistencia paradójica con otro tópico del mismo orden que señala la existencia de un complot, una vasta conspiración que termina inclinando la balanza contra los “buenos”: el pueblo, los expoliados, los héroes que los defienden, los débiles y desprotegidos. Este claro principio de explicación aplaca y disuelve las dudas, al tiempo que contrapone su eficacia ideológica y narrativa a la actual incapacidad de la historiografía académica (Sarlo *dixit*) para construir relatos que interesen a los lectores. El “modelo conspirativo” triunfa así en las propuestas que pretenden revelar la “historia secreta” obturada por una alianza maligna del saber y el poder, en los libros de Pigna, Lanata y Pacho O'Donnell.

Todos los estudiosos impugnadores aluden, de uno u otro modo, al “negocio” mediático, de mercado, que implican estas obras, al tiempo que les oponen sus razonables argumentos en el registro de la *episteme*. Ninguno, sin embargo, se detiene lo suficiente en la vinculación de ese impacto con la coyuntura actual (fin de siglo, globalización, post-modernidad, crisis del modelo neoliberal instaurado en el régimen menemista).

En lo que hace a la ficción histórica, también ha recibido cuestionamientos por parte de la historiografía académica (relacionados con la escasa investigación realizada por los escritores, y a veces con la tergiversación –por ignorancia– de vida y obra de los personajes abordados), pero sobre todo los cuestionamientos vienen desde el campo literario propiamente dicho, representado por la crítica⁵, en especial cuando se expresa en “balances generales” de suplementos culturales y revistas⁶. Estas visiones panorámicas objetan fundamentalmente la calidad estética de las obras, pero no puntualizan adecuadamente en qué se diferencia la “así llamada” novela histórica de la novela histórica “legítima” o “genuina”, y tampoco distinguen –entre esa masa de novelas que han conocido algún éxito general de mercado– los textos que podrían considerarse valiosos.

⁵ Un caso testigo es el artículo de la investigadora y docente universitaria Sylvia Saïtta: “Después de Borges. Apuntes sobre la nueva narrativa argentina”

(http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Saïtta/frame_saïtta1.htm), donde se hace una revisión bastante apresurada de la última narrativa argentina desde el eje simplista “éxito de mercado” versus “buena literatura”. El artículo fue publicado originalmente en 2002. Otro caso, anterior, lo representa la nota de Máximo Soto (conocido periodista cultural) en la edición del suplemento literario de *Ambito Financiero*, del 22 de marzo de 2000, dedicado específicamente al tema, con el título: “Muchas novelas históricas ya son apenas caricaturas” y un subtítulo “La narrativa de la historia argentina entra por exceso en plena decadencia.” Soto enfocaba especialmente las malas novelas históricas escritas por mujeres, señalamiento específico en el cual incurrió también Sylvia Saïtta.

⁶ La crítica académica propiamente dicha suele atender más a matices y diferencias, como puede verse en los respectivos artículos panorámicos dedicados a la narrativa histórica por Martín Kohan (2000) y María Crtistina Pons (2000).

Tales omisiones se compensan a veces con buenas reseñas de libros puntuales, o con reportajes a los autores de estos libros (donde el entrevistador suele aclarar por qué las obras de su entrevistado/a no pertenecen a la llamada novela histórica desdeñable o vulgar, o lo hacen los propios autores, aterrados ante la ingrata perspectiva de ser confundidos con “los otros”⁷, lo cual los lleva a veces hasta el punto de negar –como lo han hecho Eduardo Belgrano Rawson, Andrés Rivera o Abel Posse– que ellos mismos escriban “novelas históricas”)

Ninguno de los críticos encuentra tampoco explicaciones convincentes (ni las busca, a decir verdad) para el auge del género histórico, en relación con el marco de estos tiempos. Se apunta, todo lo más, a manipulaciones de las editoriales que ofrecerían productos literarios “fáciles”, de lectura poco esforzada y agradable, preferidos por un público escasamente ilustrado a los productos más difíciles, más “experimentales” que demandarían mayor refinamiento estético y una más compleja enciclopedia por parte de los lectores. Cabe señalar, sin embargo, que durante los años de apogeo de estas publicaciones, difícilmente hubiera podido sostenerse el argumento de lo “fácil y agradable”, dado que muchas de estas novelas, a cargo a veces de autores poco avezados, ofrecían, al contrario, un tránsito farragoso por textos donde la documentación histórica defectuosamente procesada, entorpecía la narratividad. Aún así, esos libros se vendieron, como se vendieron también (figurando incluso en las listas de *best sellers*) otras obras de escritores de reconocida calidad y larga trayectoria. Por ejemplo, los casos de Eduardo Belgrano Rawson con *Noticias secretas de América*, o de Andrés Rivera con *El farmer*.

Tampoco es costumbre que los críticos se pregunten lo que pueden tener en común entre sí esas narrativas ficcionales de la Historia, a pesar de sus indudables disparidades estéticas. Por qué todas ellas se inscriben en un vasto movimiento que –a veces con esplendor verbal, y otras con chata mediocridad– apunta sin embargo al mismo fin (no siempre logrado, desde luego): una lectura de la Historia nacional que resulta en algunos aspectos mucho más innovadora que la historia de divulgación presuntamente polémica y en el fondo (como lo

⁷ Puedo citar al respecto una experiencia propia. A pesar del mencionado artículo del 22 de marzo de 2000, Máximo Soto –director también del suplemento cultural de *Ámbito Financiero*--, no sólo publicó allí dos elogiosas reseñas referidas a las novelas *La princesa federal* y *Una mujer de fin de siglo*, sino que él mismo, en 2005, me hizo un extenso reportaje focalizado en buena parte en la necesidad de distinguir entre las novelas históricas literarias y las no literarias, y sobre todo entre la ficción histórica y la divulgación. La entrevista llevaba el sugestivo título (extractado de la conversación) “No escribo para que se aprenda historia. María Rosa Lojo en su novela *Finisterre*, retoma desde nueva perspectiva la historia de las cautivas. “Ambito de los Libros”. *Ambito Financiero*, 26 de octubre de 2005)

han señalado sus críticos académicos) reinstauradora de clichés y de viejos mitos.

LA DESCONSTRUCCIÓN DE LOS HÉROES

Uno de estos rasgos es el desarme o desconstrucción de las imágenes coaguladas de los próceres o héroes patrios, tal cual las transmitía la enseñanza elemental (Lojo 2001), y las vuelve a transmitir en otro sentido, la actual historia de divulgación. Es éste un problema de largo alcance, que se suele atribuir al predominio de la historiografía liberal pero que, según historiadores y críticos literarios (Quattrochi Woisson, Bertoni, Kohan) han demostrado pertinentemente, tiene su origen, antes bien, en la “liturgia patriótica” que se impone en la educación escolar con el fin de insuflar en una heterogénea población estudiantil de las más variadas proveniencias etnoculturales, un sentimiento común de nacionalidad. El debate acerca de la necesidad de esta educación homogeneizadora está presente por lo menos desde la última década del siglo XIX, y cristaliza en una visión escolar de los próceres perfectamente solidaria y complementaria con la “pedagogía de las estatuas” que se impondría en los espacios públicos. En esta didáctica escolar y monumental faltaban desde ya, al principio, las efigies de los caudillos, que la literatura (y la historiografía) comenzarán posteriormente a recuperar, junto con la imagen del interior. Hemos mencionado los textos de Gálvez, pero a ellos se unen luego otros, como *Zama* (1956)⁸, de Antonio Di Benedetto, o las novelas de Abelardo Arias, que alcanzaron repercusión nacional, sobre caudillos como Felipe Ibarra (*Polvo y espanto*) y Juan Facundo Quiroga (*Él, Juan Facundo*). Por otro lado, aun en ese panteón escolar de la historiografía liberal, comienzan a abrirse dimensiones obturadas. Por una parte, el espacio de la intimidad, el mundo de las pasiones y de los afectos, que revela para el gran público vínculos clandestinos, amores ilegítimos, hijos bas-

⁸ Influidos sin duda por Juan José Saer, no pocos críticos y escritores le niegan a *Zama* el carácter de novela histórica, sin considerar que Saer parte de un concepto muy limitado y tradicional del género. Cuando intenta refutar la hipótesis de que *Zama* sea una “novela histórica” dice: “No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se *construye* una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso.” (J.J. Saer, 1973. Leído en <http://www.literatura.org/Saer/jsTexto7.html> obtenida el 4 Oct 2006). Justamente la idea de *construcción del pasado*, en una imagen que es *propia del observador*, y la idea de *parodia* (que Saer atribuye a Di Benedetto), son centrales en el concepto contemporáneo de novela histórica, que por lo demás, como se ha dicho al comienzo de este artículo, *problematiza aun la posibilidad del conocimiento histórico mismo*.

tardos (la novela *Las batallas secretas de Belgrano*, de María Esther de Miguel, o la biografía novelada *Vida de un ausente* –sobre Juan Bautista Alberdi–, de José Ignacio García Hamilton, entre las que alcanzaron más repercusión). La figura de Sarmiento, el “niño bueno” de la leyenda escolar, según apuntara con humor Arturo Jauretche, es una de las más revisitadas, desde la biografía (no novelada) *Aurelia Vélez, la amante de Sarmiento* (1997) de Araceli Bellotta⁹, que descubre para el gran público la figura lúcida de Aurelia Vélez, operadora política, compañera intelectual y amor –clandestino y perdurable– en la vida de Sarmiento, hasta, en el extremo de la ficcionalización y la irreverencia *Montevideo* (1997), de Federico Jeanmaire, donde lo que importa no es la casi inexistente investigación histórica sino la construcción de una psicología deseante muy distinta de la proyectada por la escuela. *Ese manco Paz* (2003), de Andrés Rivera, recupera para la literatura un José María Paz antes inimaginable y conmovedor, empeño en el cual había sido precedido por Dalmiro Sáenz en *Mis olvidos* (1998), una novela inesperadamente erótica¹⁰.

También –junto con la intimidad– se incluyen debilidades, imperfecciones, defecciones de los antes intachables personajes heroicos. No se trata, como bien dice Martín Kohan (2005) en su análisis del caso sanmartiniano, de que esto no hubiera sido hecho nunca antes por la llamada “historia oficial” a la que ahora se denuncia por haber escamoteado la “humanidad” de los héroes. El San Martín de Mitre ya es humano. Pero existe sin embargo en el imaginario la convicción de que esta figura heroica, excepcional entre las otras, porque su indiscutible carácter fundador de la patria despierta el consenso unánime de las facciones, ha sido construida como perfecta, y que necesita desmitificarse. Lo cual tal vez no sea más –advierte Kohan– que otra estrategia de mitificación presentada con los visos del escándalo y la novedad (Kohan 2005, 171-174). De todas maneras, la reacción popular, en especial con respecto a San Martín, sirve para marcar algunos límites del imaginario colectivo que la nueva novela histórica, o la biografía novelada, erosiona y sabotea. Suscitó particular escándalo, por ejemplo, la tesis sostenida por el ya mencionado García Hamilton y por el ensayista Hugo Chumbita, acerca del presunto origen mestizo de San Martín. Tampoco es esto una novedad, sino una idea ya planteada y descartada anterior-

⁹ Esta obra de Bellotta (y su idea) inauguró toda una colección de la editorial Planeta, las “Biografías apasionadas”, que recreaban, no ya la vida de un prócer, sino de un prócer o personaje público “en pareja”. Es ésta una línea de trabajo que comienza desde la historiografía, con libros como los de Matilde Ollier y Leandro de Sagastizábal (1994), o Lucía Gálvez (1999).

¹⁰ *Mis olvidos* juega desde el título con la contraposición a las *Memorias*, obra que en efecto el general Paz sí escribió, con el afán, justamente, de marcar que el novelista hablará de aquello que el prócer ha “olvidado” o deliberadamente omitido.

mente, pero el hecho de ser San Martín, como lo destaca Kohan, un “héroe que reúne los atributos de la identidad nacional y de su cultura” (256), vuelve a mostrarnos (más allá de las pruebas objetivas que los investigadores académicos puedan esgrimir en contra de esta presunción) que un padre de la patria bastardo y mestizo sería inaceptable para una noción de la identidad nacional que excluye al aborigen y al mestizaje (Lojo 2004).

ETNIAS NEGADAS Y OLVIDADAS

Con esto se relaciona íntimamente otra cuerda de la novela histórica contemporánea: *el retorno de las identidades étnicas borradas y olvidadas* (Lojo 2006). Aborígenes y afroargentinos (aunque nunca dejaron de estar presentes de uno u otro modo en novelas anteriores, como las de Mujica Láinez o Gálvez) vuelven aquí vindicativamente, sobre todo desde la idea de *genocidio* físico y cultural. Como genocida es vista la colonización de la Patagonia en novelas como *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson, o *La tierra del fuego*, de Sylvia Iparraguirre, que priorizan la idea de exterminio sobre otras consideraciones, y se ligan con textos anteriores, como *Eisejuaz* (1971) de Sara Gallardo que –por fuera de la novela histórica– es una extraordinaria construcción lírica acerca del conflicto trágico que la forzada transculturación impone sobre un aborigen matak. Otra transculturación, pero a la inversa (la de un español en el medio indígena) narra bellamente *El entenado* (1983) de Juan José Saer. Los afroargentinos, borrados quizá aún más que los aborígenes de la memoria histórica, y absolutamente denigrados y deshumanizados por relatos liminares y canónicos, como *El Mata-dero* o *Amalia* (cabe reconocer que en el *Martín Fierro* es otra la imagen que se presenta) retornan con plena humanidad a la vida cotidiana, en las novelas de Rivera (Segundo Reyes, el amigo de Castelli en *La revolución es un sueño eterno*), Cristina Bajo, Ana Gloria Moya, Elsa Drucaroff, entre otras. Muchas de las novelas históricas recientes, hay que decir también, transcurren fuera de Buenos Aires, en el interior argentino: incorporan los diversos escenarios del país transformándolos en centros protagónicos, de Salta y Jujuy a Tierra del Fuego, de Córdoba a Mendoza, de La Rioja al litoral.

LAS HEROÍNAS DESDE ADENTRO

Otro rasgo a considerar es la (*re*) *invención* de las heroínas (Lojo 2001). Tradicionalmente excluidas de las funciones activas, creadoras, de prestigio, las mujeres pueden ser acompañantes, madres u oponentes de los héroes (Campbell 1999), pero no heroínas por sí mismas, protagonistas de empresas fundadoras, en lo social y en lo cultural. *Juanamanuela, mucha mujer*, de Marta Mercader, rescató del olvido a una de las pioneras de la literatura argentina decimonónica.

Le han sucedido en estos últimos años otras novelas sobre mujeres intelectuales del pasado (*Una mujer de fin de siglo* –1999– de quien esto escribe, sobre Eduarda Mansilla; *Cómo se atreve* –2005– de Silvia Miguens, sobre Juana Manso). Fueron, ciertamente, mujeres excepcionales, pero no salían de la nada. Una profusa red de periodistas y educadoras en ciernes sustentaba en esos años la posibilidad de un tipo de intelectual que, si bien no llegaba a ser sufragista como en la tradición anglosajona, estaba dispuesta a reclamar derechos civiles y sobre todo, el derecho del llamado bello sexo a educarse, así fuera bajo el pretexto de poder educar, a su vez, a los futuros ciudadanos de la república. La función de las mujeres en el poder –sin olvidar su carácter de mediadoras de hombres poderosos, pero no desdeñando el peso propio que también alcanzaron a detentar– recorre en la nueva novela histórica un vasto arco que llega desde Manuel Rosas a Eva Duarte de Perón. A esto se agrega una expectativa que pocas veces cumplió, en la Argentina, la literatura escrita por varones (al margen de su calidad): acceder a la experiencia femenina en la Historia, habitualmente desconocida y silenciosa, ahora narrada desde adentro, vislumbrar la construcción individual e íntima de una subjetividad que por lo general, en la narrativa masculina, terminaba obturada por lo simbólico, lo alegórico, lo estereotípico. No quiere decir esto que la narrativa histórica reciente haya satisfecho ese deseo, pero quizá explica el peculiar interés que despertaron las novelas históricas sobre mujeres escritas por otras mujeres.

EL MALESTAR DE LOS ORÍGENES EN EL MARCO DE LA GLOBALIZACIÓN

Cabe preguntarse por qué se da este exitoso y matizado resurgimiento de las narrativas de la Historia (ficcional o no) a partir de las últimas dos décadas del siglo XX, en un momento que coincide con otro de los grandes procesos de globalización planetaria. El interés por lo histórico, tanto en los países centrales como en los periféricos, parece ser también un signo de la época. En el gran museo postmoderno del Primer Mundo, la narrativa histórica, a la vez que formaba parte de una cultura de citas, podía instrumentarse como aventura de la imaginación retrospectiva hacia una historia aún en movimiento, desde un presente supuestamente quieto¹¹. Pero en la América Latina periférica, colocada ante la amenaza de la globalización asimétrica y la (re) colonización económica, la búsqueda de conocimiento del pasado para entender la crisis del presente, ha sido tal vez la función predominante. Aquí la historia nunca se percibió como

¹¹ Idea abonada por las teorías del “fin de la historia” (Fukuyama y otros). A partir del 11 de setiembre de 2001 se establece, no obstante, una bisagra, y la hipótesis del “choque de civilizaciones” se instala o reinstala en un horizonte internacional convulsionado.

(positivamente) concluida. Una sucesión de sueños y derrotas, de violencia política y devastación material, jalonaron décadas de una nación aplastada por dictaduras hasta los años ochenta, donde la democracia no trajo por cierto el fin de otro terror: el económico.

En la Argentina, por lo demás, los orígenes (falsos o falseados) han constituido desde siempre una obsesión cultural, política, literaria. La sensación de irrealidad, de mentira, de equívoco, de fundación errónea, es remitida ya a un nombre nacional tan pretencioso como mal colocado, que hace alusión a riquezas inexistentes¹², y se agudiza con el brutal colapso que llevó al país al borde de la disolución nacional a fines de 2001. Así lo testimonian tantos títulos de los libros de ensayo de los últimos años: *Un país de novela. Viaje a la mentalidad de los argentinos* (1988), de Marcos Aguinís; *La República de Trapalanda* (1989), de Marco Denevi; *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina* (1993), de Graciela Scheines; *El país de las maravillas* (1998) de Mempo Giardinelli; *El sueño argentino* (1999), *El velo de la ilusión. Apuntes sobre una vida argentina y su realidad política* (2000) de Enrique Garzón Valdés, entre otros.

El éxito de las narrativas de la historia en la Argentina tiene que ver especialmente con esa experiencia de irrealidad y fragilidad, con esta verdadera incomodidad existencial, que se acentúa, más que nunca, en el marco de la globalización asimétrica y del caótico fin de siglo/fin de milenio. Querer comprender las raíces de este “mal” y tal vez, desde ellas, hallar algún tipo de antídoto o de curación, ha llevado probablemente a tantos lectores a buscar un conocimiento más minucioso y completo del pasado a través de la vasta y renovada oferta historiográfica, a perseguir una solución rápida y efectiva en los relatos divulgadores de una presunta “historia verdadera” malignamente escamoteada, y a sumergirse en el viaje de la novela histórica que promete un tipo de experiencia imaginaria capaz de apelar a variados registros emocionales e intelectuales. Aun en sus exponentes poco felices, esta novelística intenta flexibilizar y matizar las imágenes heroicas rígidas, construir individualidades femeninas (heroicas, a su modo, también), reinstalar sujetos etnoculturales desplazados o ignorados, multiplicando las perspectivas, hasta dibujar, en sus más altos lo-

¹² El nombre proviene del poema de Martín del Barco Centenera titulado “La Argentina” (1602). Según el erudito Angel Rosenblat, Centenera habría recogido el término “argentino/a” a partir de las aplicaciones, tanto más justificadas, que se le daban en las ricas regiones norteanas alto-peruanas. Como “argentina”, se calificaba con razón, y en buen latín, a la ciudad de Charcas o Chuquisaca (actual Sucre), llamada asimismo “Ciudad de la Plata”. El término, desusado por entonces en la poesía española, resulta muy servicial para el poeta, ya que concuerda con todo su sistema de adjetivos gentilicios, que suelen concluir en “ino/a”.

gros, un símbolo intrincado (y como tal, polisémico) que se proyecta sobre la contemporaneidad de nuestra condición humana.

Lejos del optimismo fundador de sus inicios, la novela histórica argentina de hoy nos habla, quizá, del país que debió ser y que no fue, o del país que pudo haber sido, así como la ciencia-ficción nos habla del futuro que no debería ser, pero será, si no hacemos algo para impedirlo. En ambos casos, el pivote es el presente: este incierto lugar en conmoción que a veces sentimos como un pantano donde se hunde la autonomía de nuestro futuro y también la compleja (e incesantemente reinterpretada) singularidad de nuestra memoria.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y CRÍTICA

- BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. F.C.E., Buenos Aires, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999 (7ª reimpresión).
- COLÁS, Santiago. *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*. Duke University Press, Durham and London, Duke, 1994.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *La antigüedad novelada*. Anagrama, Barcelona, 1995.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. "Memoria y ficción: orígenes teóricos de la novela histórica en Hispanoamérica". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas Nueva época*, vol. V, n°s. 1 y 2, México: 2000: 39-57.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, New York, 1988.
- KOHAN, Martín, "Historia y literatura. La verdad de la narración", en Drucaroff, Elsa, [dirección], *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 11 "La narración gana la partida". Emecé, Buenos Aires, 2000. Obra dirigida por Noé Jitrik.
- KOHAN, Martín. *Narrar a San Martín*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.
- KOHUT, Karl. "La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad", *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*. Vervuert Verlag-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1997: 9-26.
- KOHUT, Karl, "Mirando al huerto del vecino: los historiadores frente a lo literario", *Estudios. Revista de Investigaciones Lingüísticas y Culturales*. Año 9, N° 18, Caracas, jul-dic. 2001: 57-88.
- LOBATO, Mirta Zaida y SÁBATO, Hilda. "Falsos mitos y viejos héroes: Acerca del programa de Felipe Pigna y Mario Pergolini (Canal 13)". *Revista Ñ*, n° 118, Buenos Aires, 31 de diciembre de 2005.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Era, México, 1977.
- LOJO, María Rosa. "La construcción de héroes y heroínas en la narrativa histórica argentina actual", *Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa*, CEN: Centro de Estudios de Narratología, Segundo Simposio Internacional, Universidad de Buenos Aires, 13 al 15 de junio de 2001. Actas. CD-ROM.

- _____. "Los aborígenes en la construcción de la imagen identitaria nacional en la Argentina", *Alba de América*, n.ºs. 43 y 44, Vol. 23, (julio 2004): 131-150.
- _____. "Escritoras argentinas del siglo XIX y etnias aborígenes del Cono Sur". En *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Ed. Juana Alcira Arancibia. Colección "La mujer en la literatura hispánica". V. VI. Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico de California, 2005: 43-63.
- _____. "El retorno de las identidades étnicas borradas en la nueva narrativa histórica argentina". *Hispanismo. Discursos culturales, identidad y memoria*. Nilda Flawiá de Fernández y Silvia Israilev eds. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 2006. 66-77
- MATA INDURÁIN, Carlos. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". *La novela histórica. Teoría y comentarios*. En Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata eds. Universidad de Navarra, EUNSA, Anejos de RILCE. Nº 15, Pamplona: 11- 50.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- MOLINA, Hebe B. "Un nacimiento acompañado: justificación de la novela en el contexto decimonónico argentino". *Alba de América*, Vol. 25, n.ºs. 47 y 48 (julio 2006): 457-466.
- PONS, María Cristina. *Memorias del olvido*. Siglo XXI, México, 1996.
- PONS, María Cristina, "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica", en Drucaroff, Elsa, [dirección], *Historia crítica de la literatura argentina*, op. cit.
- QUATTROCHI-WOISSON, Diana. *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*. Emecé, Buenos Aires, 1998 (2ª reimpresión).
- SARLO, Beatriz. "Versiones del pasado. Historia académica vs. Historia de divulgación". *La Nación*. Suplemento Literario. Buenos Aires, 22 de enero de 2006.
- SPILLER, Roland. (ed). *La novela argentina de los años '80*. Vervuert, Frankfurt/M, 1991.

ALGUNAS NOVELAS HISTÓRICAS Y TEXTOS HISTORIOGRÁFICOS MENCIONADOS

- BAJO, Cristina. *Como vivido cien veces*. (1ª ed 1995). Atlántida, Buenos Aires, 1997.
- BELLOTTA, Araceli. *Aurelia Vélez, la amante de Sarmiento*. Planeta, Buenos Aires, 1997.
- BELGRANO Rawson, Eduardo. *Fuegia*. Sudamericana, Buenos Aires, 1991.
- DEMITRÓPULOS, Libertad. *Río de las congojas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1981.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Eva Perón: la biografía*, Alfaguara, Buenos Aires: 1995.
- DRUCAROFF, Elsa. *La patria de las mujeres*. Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- GALLARDO, Sara. *Eisejuaz*. Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
- GÁLVEZ, Lucía. *Historias de amor de la Historia argentina*. Norma, Buenos Aires, 1999 (4ª ed.).
- GARCÍA HAMILTON, José Ignacio. *Vida de un ausente. La novelesca biografía del talentoso seductor Juan Bautista Alberdi*. Sudamericana, Buenos Aires, 1997 (1ª ed. 1993).
- _____. Don José, la vida de San Martín. *Sudamericana*, Buenos Aires, 2000.
- GUERRA, Rosa. *Lucía Miranda* (1ª ed 1860). Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial, Buenos Aires, 1956. Prólogo de José María Monner Sans.
- JEANMAIRE, Federico. *Montevideo*. Norma, Buenos Aires, 1997.

- IPARRAGUIRRE, Sylvia. *La tierra del fuego*. Alfaguara, Buenos Aires, 1998.
- LOJO, María Rosa. *Una mujer de fin de siglo*. Planeta, Buenos Aires, 1999.
- MANSILLA, Eduarda. *Lucía Miranda*. Imprenta Alsina, Buenos Aires, 1882. (1º ed 1860).
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón*, Planeta, Buenos Aires, 1991.
- _____. *Santa Evita*, Planeta, Buenos Aires, 1995.
- MERCADER, Marta. *Juanamanuela, mucha mujer*, Sudamericana, Buenos Aires, 1980.
- MIGUEL, María Esther de. *Las batallas secretas de Belgrano*. Planeta, Buenos Aires, 1994.
- MIGUENS, Silvia. *Cómo se atreve*. Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- MOYA, Ana Gloria. *Cielo de tambores*. Biblioteca de Textos Universitarios, Salta, 2003.
- OLLIER, Matilde, y SAGASTIZÁBAL, Leandro de. *Tu nombre en mi boca*. Historias argentinas de la pasión y del amor, Planeta, Buenos Aires, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Pomaire, Buenos Aires, 1980.
- PIGNA, Felipe. *Los mitos de la historia argentina 1. La construcción de un pasado como justificación del presente*. Norma, Buenos Aires, 2004.
- _____. *Los mitos de la historia argentina 2. De San Martín a El granero del mundo*. Planeta, Buenos Aires, 2005.
- POSSE, Abel. *Los perros del paraíso*. Emecé, Buenos Aires, 1983.
- RIVERA, Andrés. *La revolución es un sueño eterno*. GEL, Buenos Aires, 1987.
- _____. *Ese manco Paz*. Alfaguara, Buenos Aires, 2003.
- SÁENZ, Dalmiro. *Mis olvidos*. Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- SAER, Juan José. *El entenado*. Alianza, Buenos Aires, 1983.

MARÍA ROSA LOJO

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires – Universidad del Salvador (Argentina)

RELECTURA DE DOÑA BÁRBARA

En *Doña Bárbara*, Rómulo Gallegos se muestra armado de una antorcha, cuya luz apenas vacila, para combatir los problemas más acuciosos del país. *Doña Bárbara* es la gran política que enseña al venezolano que el porvenir está en su voluntad. “¡Llanura venezolana! -concluye, esperanzado y estimulante, el texto- ¡Propicia para el esfuerzo, como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera!”¹. La novela, con algunas diferencias, encarnaba el ideario de “reedificación nacional” expuesto casi dos décadas atrás en los ensayos que Gallegos publicara en *La Alborada* y en *El Cojo ilustrado*. Tanto es así que la narración, ya desde el mismo título y en los nombres y sobrenombres de algunos personajes como de los espacios que les corresponden, insinúa su carácter simbólico, casi de alegoría: Doña Bárbara, Santos Luzardo, el Brujeador, El Miedo, Altamira... La empresa acometida enfrentaba a su autor, por un lado, con la cultura oficial -los “tradicionalistas de la epopeya” como los denomina en un momento dado Santos Luzardo² (69)-; cultura celebratoria, paisajística, epidérmica, cuyo nacionalismo superfluo y estereotipado entregó uno de sus mejores ejemplos en la opereta *Alma llanera*, para el culto a Bolívar y a la gesta independentista. Pero, sobre todo, lo enfrentó al determinismo positivista que, desde la sociología o desde la novela, expresaba su convicción de que el país no tenía arreglo dada la pereza y la frivolidad “naturales” del venezolano, que supuestamente provenían, de sus ancestros indígenas, y dada su anarquía rebelde y su violencia, heredada de los ascendientes africanos. La herencia y, por supuesto, el medio, una ruda naturaleza sin domesticar, siguiendo las tesis de Spengler y de Spencer, situaban al país en un estadio de barbarie, muy distante todavía de la civilización.

Este genérico evolucionismo, disfraz científico de la política, era un eficaz modo de pensar las relaciones de colonización, no sólo de las potencias europeas respecto a Hispanoamérica, sino también de unos individuos sobre otros en el interior del propio país. Esta barbarie, identidad que permitía a los sujetos reconocerse socialmente como miembros de un grupo nacional, aunque de manera negativa, terminaba funcionando como la excusa propicia para la acción metropolitana y para los gobiernos autoritarios que se alineaban bajo el lema de orden y progreso.

¹ GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica Ediciones Argentina S.A., 1986, pág. 243.

² *Ibíd.*, pág. 69

El centauro es una entelequia. Cien años lleva galopando por esta tierra y pasarán otros cien. Yo me creía un civilizado, el primer civilizado de mi familia, pero bastó que me dieran: "Vente a vengar a tu padre", para que apareciera el bárbaro que estaba dentro de mí. (...) ¡Santos Luzardo! ¡Mírate en mí! ¡Esta tierra no perdona!³

Gallegos, como Santos Luzardo, maneja todavía categorías positivistas, pero se trata de un positivismo conciliado espuriamente con la dirección idealista: la influencia del medio, de la raza, pero también el ideal y, sobre todo, la voluntad para realizarlo.

El ideal -y "ninguno otro más alto y noble que éste: la Patria", había escrito en uno de sus artículos para *El Alborada*⁴- no podía ser otro que modernizar el país, imponer la civilización sobre la barbarie: "luchar con doña Bárbara, criatura y personificación de los tiempos que corrían, no sería solamente salvar Altamira, sino contribuir a la destrucción de las fuerzas retardatarias de la prosperidad del Llano"⁵. Porque doña Bárbara no encarna sólo la naturaleza en su estado más agresivo. Es, ante todo, una manifestación de la historia política de Venezuela, de toda Hispanoamérica: el caciquismo. Al respecto es significativo que, en su primera versión, la novela se titulase *La Coronela*, en referencia al rango militar que solían gozar los hombres que detentaban el poder local. La "cacica del Arauca", "mujer de pelo en pecho -dice Carmelito-, como tienen que serlo todos los que pretenden hacerse respetar en esta tierra"⁶, ejerce con voracidad su influencia: "-La ley del Llano -replicó Antonio socarronamente- ¿Sabe usted cómo se la mienta por aquí? Ley de doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a medida"⁷.

El hurto consentido por la venalidad de los jueces permite a doña Bárbara ir haciéndose con tierras de los latifundios vecinos y prefigura un sórdido mundo de sobornos, favoritismos y compraventas de situaciones que culminan con la connivencia del primer dirigente del país.

¿No sabe usted que a El miedo no llegan circulares, porque el Presidente del Estado es amigo de doña Bárbara? Le debe favores que no se olvidan: un muchacho que le salvó de la muerte con unas hierbas (...) ⁸

³ *Ibíd.*, págs. 72-73.

⁴ GALLEGOS, Rómulo, "Hombres y principios" (1909), *Una posición en la vida*, Caracas, Ediciones Centauro 1977, págs. 1577-1582, pág. 1577.

⁵ GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, *op. cit.*, pág. 20.

⁶ *Ibíd.*, pág. 52.

⁷ GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, *op. cit.*, pág. 80.

⁸ *Ibíd.*, pág. 193.

El enfrentamiento entre Santos Luzardo y doña Bárbara, por la voluntad civilizadora de aquél, por el sentimiento amoroso que despierta en ésta, apenas se muestra como abierta lucha armada. La novela, sin embargo, sugiere que el caudillismo militar ha sido una constante en la historia de Venezuela. Esa guerra civil ha sido además, insinúa la narración, una guerra en el seno de la familia, la familia oligárquica: hermano contra hermano, José Luzardo contra Panchita Luzardo, casada ya con Sebastián Barquero; padre contra hijo, José Luzardo contra su hijo Félix. “Sobrevinieron las represalias, y matándose entre sí Luzardos y Barqueros acabaron con una población compuesta en su mayor parte por las ramas de ambas familias”⁹.

De esta manera, en un fondo sin cronología, resume Gallegos más de cien años de historia. Mínimos datos sitúan la acción en años posteriores a la primera década del siglo XX -aludo a la referencia de la guerra entre Estados Unidos y España, motivo que desencadena el violento enfrentamiento entre José Luzardo y su hijo Félix, cuando Santos tiene catorce años-; históricamente, la acción se corresponde con la primera presidencia de Juan Vicente Gómez, lo que ha motivado interpretaciones de la novela como ataque a la dictadura, disimulada en parábola. Pero la relación con la circunstancia precisa de la dictadura de Gómez es muy ligera. Como ha señalado Delprat, sería difícil afirmar que la novela arremete directamente contra Gómez. Tanto es así que el dictador, después de hacérsela leer, quiso recompensar a su autor. No veía en *Doña Bárbara* un ataque a su sistema de gobierno, a su teoría de orden y progreso, propósitos que guían a Santos Luzardo y eran la justificación de su autoritarismo¹⁰.

Lo principal, por lo tanto, era la denuncia del caciquismo, convertido innumerables veces en la historia de Venezuela en guerra a muerte por el control de una región o del mismo país. El problema obsesionaba a Gallegos, quien ya lo había abordado con anterioridad. En “Los aventureros”, relato que daba título al volumen de cuentos aparecido en 1913, narraba cómo el cacique Matías Rosalira se alzaba contra el gobierno por autorizar a una compañía extranjera la construcción de un ferrocarril que privaría al cacique del peaje cobrado a quienes pasaran por el único camino de la zona. Animado por un abogado ambicioso, Rosalira se lanza a tomar el gobierno de la República bajo la bandera de la supuesta defensa de la “Patria” y contra la civilización:

⁹ *Ibid.*, pág. 36.

¹⁰ DELPRAT, François, “*Doña Bárbara*, vigencia de una leyenda”, en VV. AA., *Relectura de Rómulo Gallegos*, Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980, págs.203-211, págs. 208 y 209.

-Ahora todos la han cogido con lo de la civilización; como si la civilización no pudiera andá sino en ferrocarril. Lo que pasará es que se morirán de hambre los pobrecitos arrieros, para que los *musiúes* se lleven todos los riales pa su extranjero. ¡No digo una revolución!¹¹

Posiblemente, el origen de estos conflictos radica en desigualdades económicas regionales que, provenientes de la época colonial, no habían hecho sino acentuarse tras la independencia. En cualquier caso, estos levantamientos, dignificados con el nombre de revoluciones, constituyeron un importante factor de atraso: empobrecieron el país arrasando vidas, campos y pueblos -“las revoluciones habían arruinado el Llano”¹², leemos en las primeras páginas de la novela- e impidieron la constitución efectiva de un estado al dividir Venezuela en territorios feudales y violentos:

Aquí una diversidad de pueblos -había afirmado Gallegos dos décadas atrás en un artículo de *La Alborada* con el significativo título de “Las causas”- que aún no se han fundido en un conjunto homogéneo. Diversas tradiciones, distintas índoles en medios diferentes, pueblos que son extraños unos a otros, unidos apenas en el organismo nacional por una ley de correlación y no por la ley de la unidad necesaria para el concepto propio de Estado. De aquí el regionalismo, suerte de funesta anarquía de que se resienten las funciones de toda nuestra vida de nación (...) Cada ciudad, cada uno de los más míseros villorrios tiene su caudillo particular, intercesor entre la ciudadanía y la Patria (...), [estos caudillos] llevan en sí mismos la fuerza capaz de determinar en cualquiera emergencia la disgregación definitiva¹³.

Contra las ingenuas o interesadas pretensiones de nacionalismos culturales, resulta evidente que era una demanda impulsada por necesidades económico-sociales, y no las distintivas fuerzas étnicas, la que definía el concepto de nación. Con otras palabras, el artificioso estado, en lugar de ser la consecuencia de una realidad nacional preexistente, era su causa. De otro lado, conviene subrayar que aunque la acción transcurra en la región de los Llanos, ésta tiene una dimensión eminentemente nacional: “La tierra natal ya no lo atraía, ni aquel pedazo de ella ni toda entera, porque al perder los sentimientos regionales había perdido también todo sentimiento por la patria”¹⁴. Semejante intención tiene el resto de su novelística, que va trazando de manera sistemática el mapa

¹¹ GALLEGOS, Rómulo, “Los aventureros”, *Los aventureros*, en *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1959, págs. 1125-1142, pág. 1137.

¹² GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, *op. cit.*, pág. 19.

¹³ GALLEGOS, Rómulo, “Las causas” (1909), *Una posición en la vida*, Caracas, Ediciones Centauro 1977, págs. 1582-1586, págs. 1584 y 1585.

¹⁴ GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, *op. cit.*, pág. 19.

de Venezuela: *Reinaldo Solar*, Caracas, *La Trepadora*, la campiña próxima a la capital, *Doña Bárbara*, los Llanos, como *Cantaclaro*, *Canaima*, la selva...

Una posición próxima (no idéntica) a la expresada por Gallegos en *La Alborada* adoptó en aquellos años la burguesía, al apoyar el naciente régimen dictatorial de Gómez, convencida de que esa pacificación y unidad nacional - indispensable para acumular capital y organizar el deseado mercado patrio- era imposible sin un estado férreo¹⁵. Ésta fue la tesis de Laureano Vallenilla Lanz, formulada como teoría histórica y sociológica en *Cesarismo Democrático*, de 1919, y redefinida el año de la publicación de *Doña Bárbara* en *Disgregación e integración. Ensayo sobre la formación de la nacionalidad venezolana*. Para Vallenilla, la violencia estaba justificada si resultaba necesaria para mantener el orden y construir la nación. El orden era la principal prioridad para permitir el progreso de Venezuela y poner los fundamentos de una sociedad verdaderamente democrática que entonces, posiblemente, no necesitaría ya un César¹⁶.

Ciertamente Gómez, continuando la labor de su compadre, el también dictador, Cipriano Castro, tuvo éxito. Su uso de la violencia, intenso y selecto, consiguió mediante el terror inducido pacificar la región llanera y unirla a las separadas regiones de la costa y de los Andes; aunque no tanto para que a su muerte, en 1935, siguieran existiendo muchas Venezuelas, aún predominantemente rurales y feudales, como señala Howard¹⁷.

La problemática abordada en *Doña Bárbara* tenía, por lo tanto, plena vigencia histórica. Es más, la novela de Gallegos impugnaba la tesis de Vallenilla Lanz constituyéndose en respuesta alternativa. Si bien el ideólogo de la tiranía no se adhirió a la teoría del determinismo racial, no dudó en suscribir el determinismo del ambiente. Como Sarmiento, aludía a otros pueblos de llanura (gauchos, tártaros, bereberes...) para reforzar sus tesis de la decisiva influencia del suelo en la barbarie de los pueblos pastores. En los llanos, sugiere, no existe prácticamente la ley. La guerra es el elemento del llanero que desarrolla así los instintos de robo y saqueo¹⁸.

Gallegos, por el contrario, afirmaba el libre albedrío. Sin duda reconocía la fuerza del medio para moldear al hombre, tanto en lo moral como en lo físico. Ya en *La Trepadora*, su segunda novela, aludía en los primeros capítulos al relajamiento moral que acompaña a la hora ardiente de la siesta. También allí se expresaba a través del diálogo entre don Jaime y su hijo natural, Hilario Guani-

¹⁵ Vid. Harrison Sabin Howard, Rómulo Gallegos y la revolución burguesa de Venezuela, Caracas, Monte Ávila editores, 1976, págs. 34 y 35.

¹⁶ *Ibid.*, principalmente págs. 80 y 87.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 21.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 84.

pa, cómo la vida del Llano curtía y fortalecía al más flojo, convirtiéndolo en “un hombre fuerte y bien armado para la lucha por la vida”¹⁹. Si a esta adaptación a un medio difícil debe llamársele barbarie era preciso advertir, concluía Gallegos, que no todo era malo en ella. En consecuencia, el procedimiento no podía ser una excluyente opción como habían planteado Sarmiento o Vallenilla. La barbarie no debía ser aniquilada, sino canalizada. El problema no era civilización o barbarie, sino civilización y barbarie. El problema consistía en filtrar al bárbaro y la barbarie, determinar qué había en ellos que pudiera ser útil a la civilización, al progreso, y cómo hacerlo. Ésta era la tarea que se impone Gallegos como ideólogo y que Santos Luzardo lleva a cabo en la ficción con su plan civilizador. La barbarie como “fuerza”, como energía -así la había caracterizado Gallegos en un ensayo de 1912 publicado en *El Cojo Ilustrado*, considerándola atributo de los jóvenes pueblos americanos²⁰- era lo que debía ser recuperado y transformado en acelerador de la modernidad:

Era la misma tendencia de irrefrenable acometividad que causó la ruina de los Luzardos; pero con la diferencia de que él la subordinaba a un ideal: luchar con Doña Bárbara (....).

Y decidió lanzarse a la empresa con el ímpetu de los descendientes de El Cunavichero, hombres de una raza enérgica; pero también con los ideales del civilizado, que fue lo que a aquéllos les faltó²¹.

Santos Luzardo, el civilizador, es pues un bárbaro filtrado por la civilización, un llanero convertido en abogado, en hombre de leyes; un converso, como aquel guerrero lombardo, Droctulft, que en el asedio de Rávena, cuenta Borges en la “Historia del guerrero y la cautiva”, abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado. Hay que ser un bárbaro para civilizar la barbarie, para acometer el trabajo modernizador con la convicción fanatizada que evite ser incorporado por la seductora atracción de la barbarie: “-Después de todo- se decía [Santos Luzardo en sus momentos de debilidad]- la barbarie tiene sus encantos, es algo hermoso que vale la pena vivirlo, es la plenitud del hombre rebelde a toda limitación”²².

¹⁹ GALLEGOS, Rómulo, *La Trepadora*, en *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1959, págs. 231-489, pág. 256.

²⁰ GALLEGOS, Rómulo, “Necesidad de valores culturales” (1912), *Una posición en la vida*, Caracas, Ediciones Centauro 1977, págs. 1616-1630, pág. 1617: “ (...) porque, si bien se mira, barbarie en estos casos quiere decir juventud, y juventud es fuerza, promesa y esperanza. Tierra de promisión es, en verdad, esta América (...)”

²¹ GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, op. cit., pág. 20.

²² *Ibíd.*, pág. 164.

La barbarie es, pues, ese estado de embriaguez próximo a lo dionisiaco y que puede llamarse libertad o, tal vez, libertinaje. Para que exista la civilización es necesario apresar esa libertad, encadenarla, domesticarla. Hay que adoptar “la actitud propia del civilizado, en quien los instintos están subordinados a la disciplina de los principios”²³; tal como le ocurría a la bestia alazana domada por Santos Luzardo que “relincha engreída porque, si ya no es libre, a lo menos trae un hombre encima”²⁴.

Sólo el bárbaro es plenamente libre, pero no es un hombre. En este punto Gallegos acordaba con Vallenilla Lanz. No en vano, acuñó en su novela el lema “la barbarie devoradora de hombres”; de donde se deduce que el bárbaro no puede ser un hombre, sino alguien que lo será, lo fue o, tal vez, pudo serlo; de últimas, un irracional. En consecuencia, debe ser despiadadamente eliminado o reprimido por las exigencias de la razón. La primera es la opción de de Vallenilla Lanz y la segunda, la de Gallegos: “(...) la obra -su verdadera obra, porque la suya no podría ser exterminar el mal a sangre y fuego, sino descubrir, aquí y allí, las fuentes ocultas de la bondad de su tierra y su gente- (...)”²⁵.

La escritura de Gallegos, que se quiere instalada en la modernidad -luego se verá cuál-, intenta absorber y transformar el pasado en el que hay posibilidades latentes. El caso más explícito es el de Marisela recuperada para la civilización por Santos Luzardo tras un proceso educativo-sentimental que se inicia con el simbólico lavado del rostro. Contra lo que se ha dicho, Marisela, hija de la barbarie y casada con Santos Luzardo, adalid de la civilización, no señalaría la nueva sociedad mixta del mañana. Ni su condición mestiza, ni el mestizaje por la boda están referidos a la formulación de un nuevo elemento, sino que remiten únicamente al nivel “civilizado”. No hay voluntad de síntesis cultural, sino de integración homogeneizadora. Como en el caso de Santos Luzardo, el bárbaro-en este caso, Marisela- se salva en la medida que deja de serlo.

Ya en 1912, desde las páginas de *El Cojo Ilustrado*, Gallegos había proclamado la necesidad de “divulgar” en el país “la cultura universal”, dado que “la civilización es una para el mundo y el progreso algo tan complejo que no es posible establecer en él soluciones de continuidad para determinar dónde acaba lo propio y comienza lo ajeno”²⁶. Tres lustros después, sostenía el mismo criterio: la barbarie debía desaparecer. Así se explica ese misterioso desvanecerse de Doña Bárbara al final de la novela, dispuesta a realizar recónditas posibilidades

²³ *Ibíd.*, pág. 215.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 60.

²⁵ GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, op. cit., pág. 229.

²⁶ GALLEGOS, Rómulo, “Necesidad de valores culturales” (1912), *Una posición en la vida*, op. cit., págs. 1620 y 1623.

postergadas, tras reconocerse en su hija Marisela, tras descubrir en Santos Luzardo a Asdrúbal, el hombre cuyo amor pudo cambiar su destino. Por amor, se transforma Marisela; por amor, desaparece Doña Bárbara.

Orientado por un noble ideal, el cambio es posible. Gallegos se rebela contra el pesimismo de la tesis de Vallenilla que invitaba a cruzarse de brazos ante la “legítima” e “inevitable” violencia ejercida por Gómez. La voluntad superior, necesaria para alcanzar la civilización es extraída de la misma condición del llanero, de su barbarie:

-¿Que de dónde le viene al llanero su fuerza, así tan jipato como es, para resistir todo un día sobre el caballo, detrás del ganado o con el agua a la cintura, y su alegría para ponerle la buena cara al mal tiempo?(...)

(...)

-[De] El sufridor, es decir: la voluntad de pasar trabajos. De ahí le viene al llanero su fuerza²⁷.

Gallegos intenta demostrar que existe una alternativa al gomecismo. Pero conviene observar que Marisela, manifestación del “alma de la raza”, es decir, del habitante de los Llanos, está “abierta como el paisaje a toda acción mejoradora”²⁸; la misma doña Bárbara está predispuesta al cambio. ¿Pero qué sucede cuando esa inmensa energía que es la barbarie se niega a ser reconducida? ¿Qué sucede cuando no acepta ser filtrada por la civilización, como en los casos del Brujeador y de Balbino Paiba?

Santos Luzardo recurre a la violencia, aproximándose sospechosamente a la tesis de Vallenilla. Aunque el autor-narrador y algún personaje positivo le reprochen su actitud, una cortina de humo, elaborada con la rápida sucesión de acontecimientos en el desenlace de la novela, silencia el problema: la coartada ideada por doña Bárbara al atribuir el crimen del Brujeador a Balbino Paiba, asesinado ‘en defensa propia’ por ella, el matrimonio de Santos y Marisela, la desaparición de doña Bárbara... Gallegos tiende a borrar las oposiciones y contrastes gruesos ofreciendo una solución positiva -la imperiosa necesidad de erradicar la barbarie mediante la educación y el amor-; por más que, en el fondo, continúe siendo una filosofía de la fuerza.

Esta solución, unívocamente guiada por la voz de un narrador omnisciente y fiable, entrará en crisis con *Cantaclaro* (1934), la siguiente novela de Gallegos. Como ha señalado Javier Lasarte, “los personajes, y de algún modo el autor novelesco deben reconocer su desconcierto o su fracaso”. Ya no habrá una res-

²⁷ GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, op. cit., pág. 167.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 106.

puesta contundente. “Por momentos todo puede ser y no ser simultáneamente: realidad y ficción, razón y absurdo, mentira y verdad”²⁹.

No se trata de un vuelco radical, porque Gallegos no reniega de soluciones que contemplan un deseado futuro civilizado, pero atiende a la recuperación de lo que el mismo personaje Cantaclaro llama “los pasos perdidos”. Gallegos se acerca con mayor respeto a lo que antes era simplemente la barbarie y ahora comienza a entreverse como el mundo de la cultura popular³⁰.

Y es que, amén del estrecho racionalismo, civilización y barbarie no constituyen una categoría objetiva para abordar el estudio de la realidad. Como ha observado Morinigo, apenas se trata de una antinomia fuertemente ideológica que permite al escritor cargar las tintas sobre aquellos aspectos contrarios a sus convicciones. Lo significativo en *Doña Bárbara* no sería, pues, el realismo como discurso referencial, sino la velada protesta sobre el estado de cosas. Más que informar sobre la realidad social, el texto aspira a denunciarla y a obligar al lector a compartir su rechazo y, tal vez, a adherirse a la causa que consiga erradicarla³¹. Así, se ha advertido que el atraso atribuido a la sociedad rural venezolana no podía, en absoluto, corresponder al estado real del campo en 1927³², cuando ya desde 1897 Lazo Martí había vislumbrado la inevitable transformación del Llano y Manuel Ovalles razonaba en 1915 sobre “El llanero y el Automóvil”³³. La concepción sthendaliana de literatura-espejo atribuida a la novela regionalista, en general, no sería, entonces, tan evidente como la crítica tradicional quisiera, y ello por no insistir en el transparente carácter alegórico del libro de Gallegos.

En realidad, el maniqueo esquema civilización-barbarie parece decir más de la ideología de quien lo emplea que de la realidad sobre la que se proyecta. El programa civilizador propuesto por Gallegos responde al ideal de progreso y libertad decimonónico que aspira a cambiar el país desde arriba, sin alterar en profundidad las estructuras; como si fuera posible transformar la barbarie, el atraso, simplemente con educación y afecto. El lugar asignado a las muchedumbres, el “tropol ignaro”³⁴, es de clara servidumbre, pues la civilización está

²⁹ LASARTE VALCÁRCEL, Javier, “Cantaclaro: modificación del modelo galleguiano”, en *Sobre Literatura venezolana*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992, págs. 81-94, pág. 84.

³⁰ LASARTE VALCÁRCEL, Javier, *op. cit.*, principalmente págs. 84 y 85.

³¹ Véase el interesante artículo de MORINIGO, Mariano, “Civilización y barbarie en *Facundo* y *Doña Bárbara*”, en VV.AA., *Tres novelas ejemplares*, La Habana, Casa de las Américas, págs. 412-439.

³² DELPRAT, François, “*Doña Bárbara*, vigencia de una leyenda”, *op. cit.*, pág. 204.

³³ RODRÍGUEZ, Adolfo, “Los mitos del Llano y el llanero y la obra de Rómulo Gallegos”, en VV. AA., *Relectura de Rómulo Gallegos*, *op. cit.*, págs. 281-291, págs. 288 y 289.

³⁴ Así se refiere a éstas en “Los poderes” (1909), artículo publicado en *La Alborada* y recogido en *Una posición en la vida*, *op. cit.*, págs. 1591 y 1593, pág. 1593.

en condiciones de hacer concesiones espirituales, pero no materiales. Este tibio reformismo hace de la cerca, del alambrado, el valor emblemático del progreso entendido como respeto al bien ajeno y a la ley y piensa en la clase terrateniente -representada por Santos Luzardo- como aquélla que debe regir los destinos del país. Para ello únicamente debe superar una triple tentación: primero, la llamada de la barbarie -“¡Tú también, Santos Luzardo! ¿Tú también has oído la llamada?”³⁵; segundo, la llamada de la ociosa vida de la burguesía citadina -“[el] blando y soporoso ambiente ciudadano (...) prodújole un singular adormecimiento de las facultades” (18)- se lee al inicio del relato y poco después: “Y reconozco que el verdadero culpable de lo que ocurre aquí soy yo, (...) Pero la verdad es que nunca me ocupé ni quise ocuparme del hato”³⁶ (34); y por último, la llamada de Europa: “(...) y como este ideal sólo parecía realizado en la vieja y civilizadora Europa, acarició el propósito de expatriarse definitivamente, (...)”³⁷.

El desenlace ratifica este concepto de nación: el matrimonio de Santos y de Marisela reunifica el original latifundio de Altamira, símbolo de la unión del estado, antes dividido en feudos, pero también imagen de Venezuela como latifundio, organizado para proporcionar productos agropecuarios al mercado internacional. Sorprende la semejanza entre el proyecto galleguiano y el elaborado cien años atrás por Andrés Bello en la “Silva a la agricultura de la Zona Tórrida”. Es la curiosa paradoja de una escritura que pretende ubicarse en la modernidad cuando esa modernidad ya estaba cubierta de polvo.

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO
Universitat de València

³⁵ GALLEGOS, Rómulo, *Doña Bárbara*, op. cit., pág. 228.

³⁶ *Ibíd.*, págs. 18 y 34.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 19.

ACONTECIMIENTO Y MEMORIA EN *REDOBLE POR RANCAS* DE MANUEL SCORZA

Redoble por Rancas (RxR)¹ presenta una serie de acontecimientos que ocurrieron en la sierra central peruana entre los años 50 y 60. Su representación tienen un carácter bipolar porque se orientan tanto a la representación como a lo representado, esto permite que RxR desborde los marcos establecidos en los géneros de la literatura y sea concebida como una amplia memoria alterna al discurso histórico.

RxR es un texto fronterizo porque en su territorio textual entran en contacto las intencionalidades de la crónica y de la novela. Esto quiere decir que al (re)presentar los sucesos relatados en RxR Scorza se sirve de estrategias discursivas de la novela. Para leer estos textos fronterizos proponemos la categoría de *cronivela*, entendida como un género híbrido en tanto toma formas y contenidos del discurso periodístico y del discurso literario. Los sucesos narrados en la *cronivela* provienen de un referente externo verificable y comprobable que ha provocado una escritura modelada por las técnicas, formas y recurso de la novela. Una *cronivela* se caracteriza por la representación de los hechos concretos reales e históricos mediante las técnicas de la novela. Dorian Espezúa al respecto no dice que:

La cronivela es, en términos remáticos y temáticos, un discurso mixto, trangenérico y transdisciplinario, es decir, un discurso que al mismo tiempo es ficcional y no ficcional, factual y contrafactual en tanto y en cuanto narra sucesos reales con estrategias discursivas propias de la novela y de la crónica con la finalidad de integrar en un mismo campo narrativo lo real y lo ficcional. Una cronivela puede leerse tanto como un documento histórico desde el punto de vista de lo narrado o como una novela desde el punto de vista del discurso. (Espezúa: 2007,57)

Así como la novela tiene personajes, la *cronivela* básicamente tiene personajes-personas. Actúan en el mundo real en tanto personas de carne y hueso y en el mundo posible en tanto replicas verbales de esa persona real. Entonces el personaje-persona migra de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad. De allí que su relación entre el particular real y el particular ficcional² sean intensas.

¹ En adelante nos referiremos a *Redoble por Rancas* como (RxR). Para este estudio utilizó la edición crítica de Dunia Gras. Scorza, Manuel. *Redoble por Rancas*. Madrid: Cátedra, 2002.

² Utilizo estas categorías tal como las propone Lobomir Dolezel.

En RxR se da una correspondencia analógica entre lo narrado y lo sucedido, pues lo que se relata en el discurso se puede comprobar en la realidad. Los hechos pertenecen a la historia reciente de la sierra central peruana, el propio Scorza los contextualiza, “sucesos que se libraron entre 1950 y 1962 en los andes centrales del Perú” (Scorza: 2002, 149).

RxR dentro del plano de la ficción tiende hacia la frontera³ que conecta y separa la crónica de la novela. Esta idea permite entablar vínculos con los discursos que registran los hechos históricos por la contundencia del referente, por la veracidad y la facticidad de los acontecimientos relatados.

La memoria colectiva abarca recuerdos compartidos por individuos que vivieron en una época determinada, ya sea en un pasado reciente o lejano donde se encuentran las respuestas a su identidad. Este reconocimiento algunas veces está asociado a mitos ancestrales, otras veces a hechos dolorosos o traumáticos, que imposibilitan el olvido.

Scorza indaga la memoria individual y colectiva de las comunidades campesinas. Descubre y da a conocer los acontecimientos desde la boca y corazón de los marginados, con todo su complejo mundo de mitos y realidades. Scorza traslada los hechos desde la memoria humana, colectiva y cultural, hacia una memoria escrita para que no sea olvidada. Esta actitud enfrenta a los discursos hegemónicos, silenciadores y sectarios que vuelven invisibles a los explotados que clamaban justicia, entonces la escritura es una forma de otorgar visibilidad a estos hechos, ya que actúa como medio, soporte y contacto con la ciudad letrada. Con esto, Scorza permite que exista la voz e impide el olvido a través de la letra: “Incluso se podría decir que la escritura de los libros es una manifestación de impotencia y desesperación. Porque era una lucha que iba a caer en el olvido, que iba a desaparecer y yo traté de rescatarla y la rescaté a través de mis libros” (Spren: 1987:122). Scorza temía que esta masacre cayera en el olvido, por eso cuando siente la quemazón del olvido dice:

Lo que no se escribe muere [...] Y me di cuenta en ese momento crucial en mi vida que si alguien que era alfabeto... y lo mismo supongo que pasó en la conquista, en ese mar de horrores del olvido había muy pocos alfabetos, y en este caso yo no sólo era alfabeto si-

³ Utilizó el concepto frontera, tal como la propone Lotman, como traductores y filtros bilingües, que permiten que los textos se traduzcan de un sistema a otro. Entonces por medio de la frontera se ingresa y se sale. La frontera es una franja sensible y compleja, porque delimita y conecta. Es el caso de este tipo de textos, que pueden ser leídos desde la semiosfera de la historia como documentos o desde la semiosfera de la literatura como ficción. Estar en la frontera es abrazar los dos ámbitos. Un texto de esta naturaleza tiene instalada una doble intencionalidad. (Lotman: 1996, 24)

no que era escritor, y no rescatar en libros esa realidad se iba a perder para siempre (Scorza, 1984:13).

Este discurso conlleva la documentación de épocas pasadas o recientes, proyecto que involucra la reconstrucción de los hechos y la saturación de las memorias colectivas de los diferentes niveles sociales. En relación con el trabajo de Scorza y su acercamiento a las comunidades de la Sierra Central, así como a la documentación para sus textos, Genaro Ledesma, personaje-persona de RxR, nos manifiesta:

Scorza está un buen tiempo en Cerro de Pasco; él participa en las marchas de los campesinos, en la marcha de los mineros por la ciudad; va interesándose enormemente por los sucesos y como es tan sensible, piensa que lo que está realizando es una hazaña muy grande, que no puede perderse en el anonimato. Es ahí donde le nace la iniciativa de escribir una novela y, sin embargo, los sucesos fueron materia para que se escribieran cinco (Forgues, 1991:166).

La intención es que esas luchas no se pierdan en el anonimato, no pasen al olvido. La pulsión de la escritura surge como una forma de enfrentar el olvido pues la dimensión de los sucesos y acciones que Scorza vive, luchas en las que participa le otorgan esa intensidad. La fuerza del referente hace que el discurso se extienda, por ello si pensó en una novela, por la elasticidad del discurso se vuelven cinco. Agrega Ledesma que:

Scorza empieza a caminar por las comunidades, bien adentro en el departamento. Se fue hasta el confín mismo de Cerro de Pasco para ver cómo estaban las comunidades. Él ha vivido buen tiempo con los comuneros, estando en sus chozas, en sus viviendas rústicas. Ha estado con ellos al mismo tiempo que escuchaba las historias personales de cada campesino, que también estaba grabando; quedan probablemente abundantes grabaciones sobre las luchas y muchos papeles que todavía no han sido utilizados (Forgues, 1991:166).

Una vez que decide relatar sobre estos sucesos, realiza un trabajo de científico social, pues con un comportamiento similar al de un antropólogo, se interna en las comunidades, vive en ellas, graba los testimonios, toma fotografías⁴. Datos que luego serán el sustento de sus textos. Pero su trabajo no acabó allí, cuando llega a Lima y se reúne con Genaro Ledesma, continúa indagando. “Ya cuando, como diptutado electo, vine a Lima, hecha ya esta amistad con Scorza en Cerro de Pasco, nos reunimos nuevamente y reconstruimos sucesos a partir de recuerdos. Como estaban cercanos, era fácil reproducirlos y los iba anotando,

⁴ Muestra de estas fotografías es la publicada en la revista *Crisis*

iba haciendo el esquema cronológico de las cosas" (Forgues, 1991:166). Primero era la documentación, la consulta a fuentes vivas, a testigos como Ledesma o consulta a su propia memoria que entra en diálogo con los recuerdos de los otros que vivieron esos hechos. El dilema vendrá después, cómo relatar estos hechos para que no pierdan su dimensión.

Entendemos por memoria cultural al conjunto de textos, imágenes, ritos, creencias, que permanecen en estado latente, listas para activarse y actuar como modelos de explicación o justificación de los fenómenos que se presentan dentro de una comunidad. Así, cada cultura tiene un archivo cultural como un mecanismo de recuperación, transmisión y retransmisión que circula de una generación a otra generación. Esto es valioso, no solamente por los hechos que no se deben olvidar sino también por las múltiples formas de vida que afirman la identidad de las comunidades.

En RxR se recurre a distintos tipos de memoria. Se busca discursos alternos donde se pueda alojar la verdad, así tenemos que cuando se quiere saber quién traicionó, denunció o reconoció a Héctor Chacón, se presentan distintas versiones. Una de ellas resulta siendo singular: "El Niño Remigio discrepa y cuando resucita de sus ataques [...] dice: 'Fue su hija. Fue Juana. Yo la tengo denunciada en mi Huaino' " (367).

Esta es otra forma de presentar la verdad: en la letra del huaino circula la verdad y el nombre del culpable. Aunque en el discurso jurídico exista otra persona, o simplemente no exista el delator o el traidor, en la memoria colectiva, en la boca y en el canto, la verdad estará presente. Esta verdad se confirma en otra de sus obras, el *Cantar de Agapito Robles* (1977:51-52). El huaino también ha sido y es un campo donde se aloja muchas veces el discurso insurgente, como ocurrió en Andahuaylas en 1974, cuando rondaba la Revolución, se dejan de lado los manifiestos, las protestas, los volantes y es el huaino donde estará habita la rabia, la cólera de los oprimidos⁵.

⁵ "No importa que seas alguien/ a quien yo quiero. / No importa que seas alguien/ a quien arrullo. / Aún diciéndome, tú, hermano!/ Yo te tiraré al río!/ Yo te empujaré al abismo!" Y otro de 1979: "Mucho tiempo hemos dado la vuelta perdidos/ pero no será para toda la vida hermano campesino/ en el pueblo de Manchaybamba/ ricos y pobres nos veremos [las caras] y entre todos los pobres/ ahí sí te haremos dar vueltas a ti [acorralaremos]/ como si fuera el zorro ladrón. / Espera no más espera, / hambreador [asesino] de mi pueblo/ cuando me vuelva como el zorro/ te haré morir [te daré muerte]. Cuando seas como el zorro [Grande] te haré perder [te reduciré] desapareceré." Citados por Flores Galindo, Alberto, *Buscando un Inca*. Lima: Horizonte, 1988, pp. 371-372. Entonces la verdad no solamente tiene como soporte los discursos solemnes, como el histórico, el sociológico, el periodístico, sino también se puede instalar y con mayor libertad y contundencia en discursos no solemnes como el huayano.

Otra memoria alterna es la literatura, prueba de ello es la pentalogía de Scorza y su poema *Cantar de Túpac Amaru*. Recordemos que en la “Noticia” de RxR se anuncia una información veraz. También se reclama para RxR el nombre de crónica y se anuncia que se tiene documentos sobre esta realidad. Además, firma M. S. que alude indirectamente a las iniciales de Manuel Scorza. La intención firme y sincera de Scorza no se cuestiona:

Eso indica que el autor quería dar una documentación verídica de los hechos históricos. Por otro lado, Scorza las denominaba “baladas” o “cantos”, para asociarlas con coplas populares anónimas o hazañas. Este apelativo indica que el autor se consideraba portavoz de una versión popular de los acontecimientos y por eso no debía hacer una interpretación intelectual ni individual (Spreen, 1987:123)

Los recursos paratextuales que utiliza Scorza en RxR cumplen la función de una clave interpretativa. Son marcas de la intencionalidad del autor. Por ello la intención de denominar a sus *cronivelas* baladas o cantos, géneros que tienen un mayor acercamiento a hechos y suceso. La intención explícita es expresar los distintos niveles de la realidad andina. Además considera que al escribir sus textos está otorgando una memoria a aquellos que corrían el riesgo de perderla: “Para mí el pueblo peruano es un pueblo huérfano, sin padre. Pero lo más grave es que no tiene memoria. Es un pueblo que repite los gestos, pero de una memoria ancestral perdida” (Forgues, 1987:84).

Las fronteras entre el discurso periodístico y literario siempre han sido porosas. Existen ejemplos de escritores y textos que dan cuenta de esto, uno de ellos es Gabriel García Márquez, que grafica el viaje de ida y vuelta, del periodismo a la literatura y de ésta a aquél. Él opina que:

Lo malo es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos. En ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídicas a las criaturas más fantásticas. La norma tiene injusticias de ambos lados: en periodismo hay que apegarse a la verdad, aunque nadie la crea, y sin embargo, en literatura se puede inventar todo esto, siempre que el autor sea capaz de hacerlo creer como si fuera cierto (García Márquez, 1996:124).

Martín Vivaldi sostiene que el reportaje, la crónica y el artículo cuando son auténticos y profundos están en el límite entre el periodismo y la literatura. El periodismo informa, orienta y distrae. La literatura es expresión de una personalidad, de un estilo, de una manera de concebir el mundo y la vida, valen tanto por lo que dice como por la forma en que lo dice porque no son solo traductores de hechos o evocadores de suceso sino “*reveladores* de esencias. Su pluma,

su estilo, o lo que cuentan, lleva el sello específico de lo literario subjetivo. Subjetividad que impregna, matiza y colorea cuanto describen y relatan” (Martín Vivaldi, 1998:247). Entonces la literatura aporta al periodismo en la forma de expresar los hechos, pues no sólo hay que dar cuenta de ellos, sino que debe volverlos verosímiles, por ello, un texto no sólo cobra valor por lo que dice, sino también, por la forma en que se dice.

La forma de presentar los hechos hace que estos perduren en la memoria de los hombres, cosa que no ocurre con la noticia que termina siendo olvidada a medida que el impacto del hecho se distancia. La crónica después de mucho tiempo puede seguir conservando intensidad y actualidad. En la crónica es fundamental la proximidad del cronista con los hechos.

Eloy Jáuregui, en su libro *Usted es la culpable* (2004) menciona que la crónica policial:

Acaso es novela y no periodismo. La una es negación del otro, no así en caso contrario. El periodismo -el policial sobre todo- tiene más ficción de lo que se supone. Por tanto, es literatura. El arte de imaginar el crimen no es un asesinato de la verdad. El periodismo y la novela no siempre son cómplices ante la imaginación de la realidad. En todo caso, la realidad encierra más ficción que todas las sangres, vertidas en un papel blanco y la crónica, en busca de justicia e imaginación, regresa siempre al escenario del crimen (p. 15).

Martín Vivaldi refuta la diferenciación entre crónica informativa y crónica literaria porque considera que todo buen cronista informa literariamente, un buen cronista presenta la noticia en forma literaria (Martín Vivaldi, 1998:139).

Para el caso de RxR, se presenta en primer grado una interdiscursividad, pues se encuentran en él, tanto el discurso periodístico como el discurso literario. El discurso periodístico tiene una vocación objetivizante y busca confrontar la realidad con su representación, lo que es certificado por los procesos de veridicción, o sea, sus enunciados son enunciados de aseveración: afirman, dicen la verdad. Mientras que el discurso literario está asociado a la representación de un mundo, a la creación de un mundo posible que parte del mundo real y está gobernado por el proceso de verosimilitud. En segundo grado se despliega un diálogo entre dos géneros que pertenecen a dos esferas discursivas diferentes: la crónica al periodismo y la novela a la literatura. Así, cuando la novela se acerca a la frontera estará propensa a hibridar su discurso, pues cogerá formas y contenidos de distintos discursos. Lo mismo ocurre con la crónica, su tendencia hacia la frontera hacen trascender las formas del periodismo y usar las formas literarias.

En este género se toma un hecho o un personaje de la historia, se crea una hipótesis y se construye una trama. La razón de ser de la *cronivela* (crónica no-

velada) es el hecho o el personaje; la utilización de la novela es el recurso literario que permite mostrar ese hecho o personaje histórico. En este género, el contexto histórico cobra fuerza, pues no hay una ficción absoluta; se asume que la trama y el tiempo histórico son reales para su proceso de creación.

En una crónica novelada existe una rigurosa investigación de la época y de la sociedad, hay hechos vividos y sentidos, hay proximidad con respecto a los hechos. Ello le da autoridad al autor para decir, pues los hechos suceden en un contexto histórico real y en un tiempo real, los personajes no son imaginarios, aunque su presentación puede variar; comprenden una época y favorecen la construcción del conocimiento histórico.

Este género se constituye en fuente de la época, ya que el escritor es contemporáneo a la historia narrada y vuelca ésta en su narración, que por ser una suerte de testificación lo involucra desde lo vivencial. Así como vive en una época y la presenta con recursos de la ficción, no deja de lado la carga ideológica crítica con que observa la realidad.

En la *cronivela* se pueden concertar tres tipos de discursos: el discurso narrativo, en tanto da a conocer sucesos en un orden secuencial; el discurso histórico que da a conocer una serie de sucesos que ocurrieron en el pasado reciente⁶; y el discurso retórico que se constituye en la forma en que los hechos se presentarán. En relación con la enunciación, el sujeto del enunciado es el mismo sujeto de la enunciación.

Los hechos relatados en RxR sucedieron en el pueblo de Rancas, los personajes existieron históricamente y las acciones que protagonizaron pueden ser testimoniadas por los testigos y los documentos judiciales. Los hechos ocurridos y narrados en esta crónica novelada se hallan regidos por una estructura de ordenamiento a través de la cual los hechos se relatan sujetos a un efecto de presentación. Se observa un entretejido de palabras y de estrategias, de secuencia narrativa que tiene como propósito transmitir un significado de la realidad. La crónica en tanto género de la narración histórica y periodística mantiene una relación de anclaje con los hechos reales. RxR se encuentra construida con procedimientos de estructuración mixta. Como crónica, su estructura corresponde a un relato fragmentado que asume varias voces y cuyos títulos remiten a los hechos desarrollados y rescatados por el narrador. Lo peculiar es cómo éste da un especial tratamiento literario a los hechos que ocurrieron históricamente. Es un trabajo que obedece a un criterio de intencionalidad y de orientación sobre el modo cómo se debe recepcionar el discurso: como un texto que testimonia el

⁶ Utilizo esta categoría de acuerdo al discurso histórico. Cf. Regalado de Hurtado, Liliana. *Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Lima. UNMSM. 2007.

curso real de los hechos. En este proceso de selección de los hechos, que realiza el autor, se hace una jerarquización de pertinencias narrativas con el fin de decir lo que ocurrió, utilizando determinadas estrategias narrativas que buscan producir impacto en el lector. En tal sentido, es importante determinar qué hechos selecciona y qué hechos deja de lado el autor. Es un trabajo que se realiza según criterios de verosimilitud y de funcionalidad, donde la intervención del narrador –cronista de los hechos– le otorga un estatuto de fidelidad con los hechos relatados respecto de la realidad. La forma cómo se encuentran distribuidos y organizados los episodios a la búsqueda de los efectos del discurso.

Algunas características de la crónica son: Los hechos son conocidos por el narrador y son registrados por documentos históricos, testimonios, informaciones periodísticas, expedientes judiciales, leyendas populares y versiones de los testigos. Los hechos se ubican en un contexto espacial y temporal determinado que es reconstruido por el narrador. El texto cronístico se reviste de autoridad, adquiere un valor histórico, dice los hechos que el autor ve, escucha y conoce. La palabra escrita destaca porque dice cómo han sido las cosas. En esta perspectiva se debe dejar de lado el grafocentrismo pregonado por la posmodernidad, en el sentido de que la palabra escrita es sólo discurso y que todo lo que se dice es un relato que, como tal, sólo tiene realidad verbal. El logocentrismo nos desviaría de la esencia misma de los hechos, de tal modo que creemos que sí es posible reconstruir los hechos y darles el sentido que realmente tuvieron. En la crónica, lo que se dice es verdad. Para una mirada crítica, es la verdad del cronista, de lo que él quiere testimoniar como hecho concreto y real. Cuando el autor se encuentra más cerca de los hechos, el registro es mucho más verosímil, en tanto que cuando el hecho está distante es más difícil reflejar el evento, porque éste se puede diluir o manipular. Se parte del hecho de que lo que está escrito es un testimonio de lo que ha sucedido en la realidad. La elaboración de mitos o leyendas pueden operar a partir de un concepto de manipulación del mundo, lo que evidenciaría una orientación intencional que el autor quiere impregnar a los hechos.

Cuando a Scorza se le dice que su obra es una crónica de la conciencia vencida, él responde: “Efectivamente soy cronista de una realidad vencida [...] Yo no puedo falsear los hechos, ya que no soy solamente escritor, yo fui protagonista de la rebelión campesina y esta rebelión fracasó” (Ramírez Rodríguez, 1977:10). Esta cita da cuenta de la intencionalidad del escritor frente a la realidad.

RxR tiene una fuerte filiación con los géneros de no-ficción en general y con el periodismo, en particular. Los géneros que son permanentemente mencionados son los periodísticos: crónicas y noticias. Resulta sintomático que el

autor, al iniciar los textos haga uso de la denominación de *noticia*. Esta nominación actúa de dos formas. La primera pone de manifiesto la intención del autor; y la segunda actúa como una clave interpretativa del texto, mas no como una mera información o trampa del realismo, como lo enuncian las posiciones inmanentes de la narratología.

También es importante precisar el término noticia para luego señalar su funcionalidad dentro del texto. El diccionario de Autoridades presenta las siguientes definiciones: Noticia. Ciencia o conocimiento de las cosas. Es voz latina "Notitia". Se toma también por lo mismo que novedad o aviso. Noticias se llaman a las especies diversas en cualquier Arte o Ciencia, que hacen docto o erudito a alguien. El Diccionario de la Real Academia registra las siguientes acepciones: Noticia: Divulgación de un suceso. Novedad con que se comunica en cualquier arte o ciencia. Conocimiento elemental especialmente de sucesos.

Como menciona Jean Marie Lassus (1989:120), el término noticia establece dos orientaciones: uno, el sentido de información, asociado al periodismo; y el otro, de conocimiento cercano a la erudición. La noticia no solamente debe divulgar hechos, también debe tener en cuenta la dimensión temporal, es decir, debe ser novedosa y traslucir conocimientos sobre los hechos.

Respecto con la *noticia* de RxR, se puede mencionar que se cumplen las dos orientaciones que tiene el término noticia. La de informar, esto es, dar a conocer los acontecimientos, hechos, sucesos que ocurrieron en esta comunidad, pues nos muestra informes de la realidad que permanecían ocultos por los intereses de la versión oficial que mantenía un silencio cómplice, ante la historia. Un vacío en los espacios de la historia, una ceguera voluntaria en su actitud.

En relación con el conocimiento, tenemos que éste permite señalar la actitud del autor frente a la realidad, y a la forma en que será representada en su texto: la vocación de cronista, de historiador, de testigo. Ante la actitud de crear un mundo posible cerrado, prefiere crear un texto en permanente diálogo con su contexto. Posición desde la cual interpreta, selecciona y enuncia la realidad.

Entonces, la noticia cumple la función de clave interpretativa y señala la intencionalidad del autor que denuncia los terribles hechos que vio y vivió. La crítica inmanentista ha visto a la Noticia, incluida en RxR, como una trampa del realismo, al igual que el título, el epígrafe y el epílogo que añadió en 1983, a todo esto que la narratología denomina *paratexto*. Consideramos el título resume la historia del texto, porque se va a dar un verdadero redoble por Rancas, pues el libro culmina con el relato de la masacre de la comunidad de Rancas perpetrada por las Fuerzas Armadas. Si invocamos el epígrafe de Milán Kundera "Tout sera oublié et rien sera réparé" (todo será olvidado y nada será reparado), podemos decir que felizmente no todo fue olvidado, y que algo fue repara-

do. Mencionamos algunos casos que se dieron después de la publicación de RxR: la liberación de Héctor Chacón por el presidente Juan Velasco Alvarado, la implementación de la reforma agraria en Rancas por parte de Francisco Morales Bermúdez, el ajusticiamiento de Pepita Montenegro a manos de Sendero Luminoso, información ésta que es actualizada por el propio Scorza desde París en 1983 y que luego salió en las ediciones siguientes de RxR. Esto le trajo a Scorza fugaces satisfacciones pero también le causó disgustos como la contienda jurídica que sostuvo con un tal “Américo Ledesma, antiguo prefecto de Yanahuanca, que se creía caricaturizado en el personaje Arquímedes Valerio, por lo que reclamaba una cantidad exorbitante [de dinero, como reparación civil] por presuntos cargos de ‘difamación y calumnia’”. (Gras, 2002:69). También se constituye en una clave interpretativa la publicación de un recorte periodístico del diario *Expreso*, en el que se da a conocer las inmensas ganancias de la empresa norteamericana, esto contrasta con la miseria y la muerte en la que estaban sumidas las comunidades andinas.

En resumen, los denominados paratextos, como la noticia, los epígrafes, los recortes periodísticos, el título, el epílogo, no son meras informaciones que adornan al texto, tampoco son trampas, sino elementos que anclan lo ficcional en lo real, fijan la *intentio auctoris*, manifiesta, declara y orienta la interpretación del texto.

El testimonio es el discurso del testigo, el que da fe del hecho y de lo sucedido. Paul Ricoeur, (2004: 208-214) sostiene que el testimonio tiene que ver básicamente con dos funciones: histórica y jurídica. Ambas están sustentadas en una prueba. Cuando la historia consulta la prueba se convierte en un documento demostrativo y cuando la examina el discurso jurídico se constituye en una prueba que orienta la sentencia. El testimonio se resiste a convertirse en una memoria archivada, en una explicación o en una representación, pues muchas veces impugna a la propia historia y existe al margen de ella. El testimonio confronta dos elementos: la confianza y la sospecha. La confianza tiene que ver con la fiabilidad de lo que se dice, se explica o se representa; y la sospecha tiene que ver con la forma en la que ha sido vivido, en la que ha sido guardado y, en la que es representado el hecho. Paul Ricoeur considera que el testimonio posee las siguientes características: La aserción de la realidad factual, del acontecimiento relatado, su certificación y autenticación de la experiencia del autor, esto es la fiabilidad de quien enuncia, la información debe ser significativa y reconocida como importante. La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de la realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. Entonces surge la fórmula “yo he estado allí”, lo que se

atestigua es la realidad pasada y vivida porque el narrador se autodesigna. Esta autoreferencialidad va muchas veces subrayada en los enunciados introductorios, que equivalen a un “prólogo”, aunque esta personalización hace aflorar, en el nivel de la sospecha, la opacidad de lo que se dice, pues lo que él cree importante no necesariamente es confrontado por el receptor. La autodesignación se inscribe en un intercambio que instaure una instancia dialogal. El testigo testifica ante alguien la realidad que dice haber vivido. La dimensión fiduciaria hace que el declarante no sólo dice la verdad, sino que pide ser creído: “Yo estuve allí”... “entonces, creedme”; en tal sentido, el testimonio no sólo certifica, sino que acredita. La posibilidad de una sospecha surge cuando existen otros testigos, por ello, cuando este declara “yo estuve allí” luego, “creedme” y sino me creen “pregúntenle al otro”, esto último se constituye en un reto en el momento de hacer valorar su testimonio. El orden moral es lo que refuerza la credibilidad y la fiabilidad del testimonio, por ello el testigo lo reitera.

Scorza al escribir RxR cumple con la mayoría de las características del testimonio, así RxR resulta testimonial. Scorza manifiesta que estuvo en el lugar de los hechos, por ello pide que le crean, y si tienen dudas pide recurrir a otras fuentes para confrontar sus alegatos.

RxR tiene dos dimensiones: una dimensión histórica, pues una vez escrita se convierte en una memoria archivada a la cual se puede volver para encontrar el relato de los hechos ocurridos en Rancas; y también una dimensión jurídica, pues se constituye en una prueba que operó cambios en su referente. Se liberó a Héctor Chacón de la cárcel, se dio a conocer las mejoras de la Reforma Agraria en Rancas, y se ajustició a doña Pepita Montenegro o mejor dicho a Alcira Benavides de Madrid a manos de Sendero Luminoso.

Scorza considera que sus novelas tienen dos niveles: un nivel histórico y un nivel onírico; “el nivel histórico muestra la realidad tal cual es y, salvo excepciones, la recoge a través de personajes que figuran con sus nombres verdaderos en los libros, en tal sentido, son testimonios” (Escajadillo, 1990:72). Pero se hace necesario formular una aclaración, no obstante que RxR cumple con la mayoría de las características de un testimonio, esto no la constituye en un testimonio, porque postular ello implicaría sostener que la totalidad de lo narrado ha ocurrido tal y como está, y eso es insostenible; lo que sí es sustentable es que RxR testimonia las luchas campesinas de la Sierra Central peruana, pero no llega a la categoría del testimonio, y esto se debe a la presencia de las técnicas de la novela.

Los hechos permiten que la historia exista. El hecho de por sí exige ser narrado, ser incorporado en un discurso diacrónico. Los hechos en RxR son reales y verdaderos, reales porque han existido y porque están instalados dentro del

universo de la facticidad; y verdaderos porque al ser confrontados con el discurso histórico se demuestra que son ciertos.

Un hecho tiene distintas formas de mostrarse y una de ellas es el referente. Este referente provoca discursos; esos discursos cuando guardan coherencia con el hecho real se proclaman verdaderos, porque el hecho está representado. Como discurso no dice la totalidad del hecho, sino sólo el referente captado, es decir, su objeto inmediato, no su objeto dinámico. Un discurso que no haya representado toda la verdad del hecho no es falso sino incompleto: la naturaleza del discurso le impide captar todo el evento. Decimos esto porque la confrontación no se da con el referente, sino con el hecho. Todo retorno al hecho permite decir nuevas cosas, que intentan completar los enunciados que se han elaborado en torno a aquél.

El discurso no ficcional muestra a los hechos de forma polidimensional, con distintos ángulos. La literatura opta por uno de ellos. En RxR los hechos, al ser (re)presentados, asumen un punto de vista y un registro: el antropológico y el literario.

El testigo, esta palabra posee varias acepciones, que glosamos a continuación: Persona que da testimonio de algo. Persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo. Cosa, aunque sea inanimada por la cual se arguye o infiere la verdad de un hecho. Testigo que depone en contra del procesado. Testigo por haber oído. Testigo de vista, testigo que se halló presente en el caso sobre el que atestigua o depone. Persona que se constituye en vigilante para observar lo que se hace o acontece. En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testi*, "testigo", significa etimológicamente, aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia a la persona que ha vivido una determinada realidad y está en condiciones de dar un testimonio de lo sucedido. (Agamben, 2000)

En el caso de RxR, nuestro autor no es un tercero, no es alguien que está para dirimir entre dos contendientes, sino, por el contrario, es testigo directo y actor de los hechos. El testigo tiene la presencia de los hechos en la mente, pero sucede que estos hechos a veces enmudecen, y otras, buscan formas diversas para salir. El testigo ve todos los sucesos posibles, quiere absorber el hecho para guardarlo en la memoria, para que allí estén presentes, no como algo pasado sino como algo presente, o en estado latente para poder surgir. Ocurre que a veces el hecho no puede ser contenido por el cuerpo, y se produce un desorden

en lo normal. El testigo vive para que subsiste el hecho⁷; ésta es la responsabilidad que asume, vivir para recordarlo, vivir para que otros se enteren de lo sucedido, pero sucede que la información que tiene el testigo no es cualquier tipo de información, es una información tensiva, la fuerza de un hecho hace que se borre un discurso, que se silencie voces, para actualizar eso que estuvo en estado latente en la memoria y poder hacerlo presente.

Scorza asume la responsabilidad con plenitud, pues vive no sólo para recordarlo, sino para registrarlo, y lo hace a través de sus textos, a los que él llama insistentemente crónicas. Scorza va a Cerro de Pasco y vive al lado de los comuneros participando con ellos en las acciones que llevan a cabo para recuperar sus espacios perdidos. Sus personajes así lo demuestran, como por ejemplo, el Nictálope: "He sido testigo de tantos abusos que considero un deber dar el nombre auténtico de las víctimas. Era preciso denunciar las responsabilidades de las multinacionales y de las autoridades que han colaborado con ellas" (Escadajillo, 1990:69).

Así, el testigo y el fabulador están presentes en el proceso y modo de producción de RxR:

Porque si un testigo cuenta lo que vio no se atenúa la condición fabuladora de su relato: el testigo es incapaz de contar de manera fría y escueta cuanto vio y cuanto oyó: no puede dejar de expresar -también- cuanto siente, cuanto intuye, cuanto desea, cuanto imagina en el momento de la escritura (González Soto: 1999, 148).

Por ello, cuando Scorza dice que va a contar una crónica, cuando reclama su condición de testigo, no engaña a sus lectores, ni pide algo que no le corresponda. Que no se ciña estrictamente al formato de la crónica y use otro formato, eso es otro tema.

Ubicar a *Redoble por Rancas* en la zona de frontera, es reconocer su riqueza y complejidad, pues una lectura integradora convoca dos intencionalidades (crónica y novela). Por esta razón pueden ser leída esta *cronivela* como un do-

⁷ En una declaración que hace a Guillermo Thorndike dice, en 1971, que tienen un tercer volumen titulado "Cerro y demolición de Remigio, el Hermoso", sin embargo, lo importante no es esto sino el epígrafe que ponen: "Y sólo me salvé yo para venir a daros la noticia", parece que es uno de los que se salva pues se va a París para desde allí hablar, decir. Aunque a veces con un poco de tragedia como reza el epígrafe de *Redoble por Rancas*: "Todo será olvidado y nada será reparado"; su texto hizo más bien que se recuerde y que se repare, por ello se liberó a Héctor Chacón, por ello existió Rancas para el mundo, y como símbolo desde donde se empezaría la reforma agraria, pues hasta allí llegó Morales Bermúdez, ministro de Juan Velasco Alvarado, en 1975.

cumento sociológico o como un texto ficcional, porque tienen un carácter bipolar, esto dimensiona su condición de memoria de los acontecimientos.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio

2000 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.

Cornejo Polar, Antonio

1984 "Sobre el 'neoidigenismo' y las novelas de Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana*. 127: 449-557.

Escajadillo, Tomás G.

1990 "Scorza antes del último combate", *Hispanamérica: Revista de literatura*. 19, 55, Takoma Park: 51 - 72.

1994 *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores.

1999 "La proyección literaria de Manuel Scorza", *La casa de Cartón. Revista de Cultura*. II época. 17. Lima, Verano-otoño: 3 -11.

Escajadillo G., Tomás y Mauro Mamani Macedo. "Introducción necesaria" a "Literatura: primer territorio libre de América" de Manuel Scorza. En *San Marcos*. Lima. Revista editada por el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. N° 25 Segundo semestre 2006: 11 – 30.

Espezúa Salmón, Dorian

2007 "Qué es la cronivela" en *Martín*. Lima. Universidad San Martín de Porres. Año II, Número diecisiete, 2007. pp. 51-57.

Flores Galindo, Alberto

1988 *Buscando un inca*. Lima: Horizonte.

Forgues, Roland

1987 "Entre la esperanza y el desencanto", *Palabra Viva*. Lima: Studium ediciones, Tomo I: Narradores: 79 - 90.

1991 *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima: CEDEP.

García Márquez, Gabriel.

1996 *Notas de prensa 1980 – 1984*. Bogotá: Norma.

González Soto, Juan

González Soto, Juan

- 2000 "Poesía, crónica y parodia en el ciclo novelesco de Manuel Scorza", *Fórnix Revista de Creación y Crítica*. 2. Enero-julio: 225 -234.
- 2001 "La Guerra silenciosa: función del mito y la confluencia entre crónica y ficción", *Socialismo y participación*. 85. Lima, agosto.

Gras, Dunia

- 2002 "Introducción" en Scorza, Manuel. *Redoble por Rancas*. Edición de Dunia Gras. Madrid: Cátedra.
- 2003 *Manuel Scorza: La construcción de un mundo posible*. Murcia: Universitat de Lleida.

Hernández J., Consuelo

- 1994 "Cónica, historiografía e imaginación en las novelas de Scorza", *Cuadernos Hispanoamericanos*. 543. Septiembre: 149 -158.

Jáuregui, Eloy

- 2004 *Usted es la culpable. Crónicas periodísticas*. Lima: Norma.

Kapsoli, Wilfredo

- 1986 *Literatura e Historia del Perú*. Lima: Editorial Lumen.

Lassus, Jean Marie

- 1989 "Una noticia inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de la guerra silenciosa", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XV, 30. Lima, 2do semestre de 1989: 119 -133.
- 1988 *Historie et épopée dans le Cycle de la Guerre Silencieuse de Manuel Scorza*. Tome I Thèse de Doctorat. Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris III.

Lotman, Iuri

- 1996 *La semiosfera I Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.

Mamani, Mauro

- 2005 "Estatuto real de Redoble por Rancas" en Lhymen. Revista de cultura y literatura. Año IV, Lima, 2005. N° 3: 85 – 96.
- 2006 "Ficción y realidad: Los campos de referencia en Redoble por Rancas" en Memorias del JALLA 2004 Lima. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2006: 1033 – 1045.
- 2007 "Redoble por Rancas: La escritura contra el olvido" en *Martín*. Lima. Universidad San Martín de Porres. Año II, Número diecisiete, 2007. pp. 35-49.

Martín Vivaldi, Gonzalo

- 1998 *Los géneros periodísticos. Reportaje, Crónica y artículo*. Madrid: Paraninfo.

Moraña, Mabel

- 1983 "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. IX, 17. Lima: primer semestre: 171-192.

Nesta, M.L

- 1991 *El ciclo de "La guerra silenciosa": la narrativa de Manuel Scorza como hermenéutica de la historia*. Tesis doctoral. Nueva York: New York University,

Pranzetti, Luisa

- 1987 "Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XIII, 25. Lima, 1er semestre: 109-119.

Puccini, Dario

- 1986 "Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XI, 23, Lima primer semestre: 63-71.

Ramírez Rodríguez, Rómulo

- 1977 "Del mito a la conciencia", *El Comercio*. Lima, 18 de setiembre: 10.

Regalado de Hurtado, Liliana.

- 2007 *Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Lima. UNMSM.

Ricoeur, Paul

- 2004 *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Scorza, Manuel

- 1977 *Cantar de Agapito Robles*. Caracas: Monte Ávila Editores.
2002 *Redoble por Rancas*. Madrid: Cátedra.
2006 "Literatura: primer territorio libre de América" en *San Marcos*. Lima. Revista editada por el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. N° 25 Segundo semestre 2006: 31- 50

Schmidt, Friedhelm

- 1990 "Redoble por Rancas de Manuel Scorza: Una novela neo-indigenista", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XVII, 34: 235-247.

Spreen, Heinke

- 1987 "Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. *La guerra silenciosa* en el proceso sociocultural del Perú", en J. Morales Saravia, Editor. *Homenaje a Alejandro Losada*. Lima: Latinoamericana Editores: 117-137.

Suarez, Modesta

1984 "Manuel Scorza habla de su obra", *Socialismo y participación*. 27. Lima: 89-94.

1991 "Genaro Ledesma: Cerro de Pasco: Testimonio de una masacre", en Forgues, Roland. *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima: CEDEP: 157-170.

Thorndike, Guillermo

1983 "Scorza Nictálope: La lucha por las tierras del Perú", *Suplemento de La República*. Lima, 3 de diciembre: 7-16.

White, Hayden

2003 *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Piados.

MAURO MAMANI MACEDO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)

LA BIOGRAFÍA DE MELGAR Y LOS APORTES DE AURELIO MIRÓ QUESADA

Los aportes y esclarecimientos biográficos de Miró Quesada se basan esencialmente en los testimonios biográficos narrados por el hermano¹ de Mariano Melgar, y sustenta la construcción biográfica de Melgar, en los referentes autobiográficos que aparecen en las obras² del poeta, como es el caso del poema en el cual expresa su admiración *Al Mar*, cuando viaja hacia Lima para hacer estudios de Derecho. En dicho poema también se refiere a su regreso precipitado desde Islay hasta Arequipa, a causa de la pena que le causaba su alejamiento de Silvia, lo que quiere decir que “la obra poética de Melgar es el fiel trasunto de las pasiones e impresiones fundamentales de su vida”³. Así como lo indica Alberto Tauro en esta cita, la obra de Melgar es un documento indispensable para la construcción de su biografía.

Miró Quesada empieza su trabajo tratando de explicar el contexto socio cultural de la ciudad de Arequipa⁴. Hace una aproximación de los aspectos culturales importantes que pudieron influenciar la conducta de Melgar. Para ello busca referentes culturales propios de la ciudad, sobre todo, toma en consideración el medio geográfico, y la naturaleza que ocupa la ciudad de Arequipa, de la cual ya dieron testimonio otros intelectuales como Cieza de León⁵, o expresando su carácter apacible como lo hizo Cervantes⁶. En principio lo que trata de poner de manifiesto es el carácter de los habitantes de esta ciudad para encontrar la huella poética de Melgar, la que sin duda adquiere y refleja ese carácter rebelde propio de los arequipeños. La mayor parte de los biógrafos de Melgar como Jaime Cisneros, Francisco Mostajo, Los Hermanos Cornejo Polar, o María Weisse, atribuyen al clima y al paisaje volcánico que rodean la ciudad, ese mismo ambiente que representa Miró Quesada, en el momento inicial de la

¹ José Fabio Melgar en *Noticias biográficas*, Arequipa, 1865.

² MELGAR, Mariano: *Poesías completas de don Mariano Melgar*, (publicado por Manuel Moscoso Melgar, con prólogo de Francisco García Calderón), Lima/Nancy, Tipografía de G. Crepin-Leblond, 1878.

³ TAURO, Alberto. *Elementos de la literatura peruana*. Lima, Ediciones Palabra, 1946, p. 58.

⁴ En la época la Intendencia de Arequipa ocupaba lo que hoy son los departamentos de Moquegua, Tacna (en territorio peruano actual); y Tarapaca y Arica (en territorio chileno actual)

⁵ CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *Primera parte de la Crónica del Perú* (Sevilla 1553) Cap LXXVI.

⁶ CERVANTES, Miguel de. *La Galatea* (Madrid 1585) El canto de Caliope se halla en el libro VI, y en las octavas 66 y 67.

obra melgariana, como un contexto propicio para dar nacimiento al Yaraví⁷, o para exaltar la emancipación Latinoamericana, según el contexto histórico en el cual surgió la voz poética de Melgar.

La reconstrucción de los hechos históricos, así como el paisaje de la época nos permiten tener una visión más amplia del medio ambiente que se vivía en Arequipa. Aspectos que son indispensables para comprender una obra como la que fue de Melgar. Miró Quesada no sólo se remite a esbozar el medio socio-geográfico, sino que intenta encontrar la genealogía del poeta, hasta la fecha exacta de su bautizo, el 12 de agosto de 1790, sin poder establecer el día exacto de su nacimiento, aunque se le atribuye el 10 de agosto por ser el día de San Lorenzo, segundo nombre de Melgar.

Al igual que la incertidumbre sobre la fecha de su nacimiento, se encuentra también la duda sobre su origen, refiriéndonos al hecho de que Melgar, pudo haber tenido sangre indígena, aunque los biógrafos siempre lo mencionan como un descendiente de los blancos, es decir que era un criollo. Sobre su origen social hay varias conjeturas por su tendencia hacia al cultura aborígen y su participación directa en la incipiente lucha por la emancipación Latinoamericana. Más allá de estas hipótesis los biógrafos explican la reacción de Melgar en favor de los indígenas porque estuvo en contacto muy cercano con esa población, ya que su casa estaba ubicada en una calle por donde pasaban los viajeros que iban o venían de los Andes hacia Arequipa. Tomando en consideración estos intercambios culturales primigenios, la evolución de la vida de Melgar, según Miró Quesada, está pegada a dos mundos sociales que se entrecruzan, esencialmente a nivel cultural, razón por la cual proclamaba en sus versos⁸, la unidad cultural Latinoamericana. Otro de los biógrafos como Jorge Cornejo Polar indica que: *"Probablemente sea Mariano Melgar el autor en quien de modo más claro se evidencian los procesos de transculturación, de surgimiento de una nueva identidad que incorpore a las culturas autóctonas, cuya huella hemos venido siguiendo a lo largo de los siglos virreinales"*⁹. De allí la importancia histórica de la obra de Melgar sobre la identidad peruana, y que los biógrafos, han tratado de aclarar los aportes en in-

⁷ En los Yaries, Melgar, simboliza a su amada Silvia, con el término Paloma; es decir que utiliza también la simbología quechua Urpy (paloma). Algunos no han sabido interpretar ni comprender este sincretismo cultural, como es el caso de F. Dabadie. en su libro *A travers l'Amerique du sud*, Paris, Editeur ferdinand Sartouris, 1858, 387 p. Los rasgos biográficos de Melgar que este autor describe, se encuentran en el capítulo denominado "El poeta de los andes"

⁸ MELGAR, Mariano: *Poesía completa*, Arequipa UNSA LIBROS/ EL PUEBLO, 1997, p 56.

⁹ CORNEJO POLAR, Antonio - Jorge CORNEJO POLAR. *Literatura Peruana, Siglo XVI a XX*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamerica Editores, 2000, p 111.

fluencias introducidas por Melgar, éstos que han sido negados, reprochados y desvalorizados por muchos intelectuales principalmente por Marcelino Menéndez y Pelayo, quien denigra la importancia y el valor de la poesía de Melgar¹⁰; y Riva Agüero, cuyas críticas contra la vida y obra de Melgar fueron refutadas por José Carlos Mariátegui, señalando por el contrario de que Melgar es el “primer momento”¹¹ de la literatura peruana, y no un “momento curioso”¹² como lo dice Riva Agüero.

En la construcción de la vida melgariana, Miró Quesada relata los primeros años de la infancia de Melgar y los de su juventud que transcurren entre la vida de la ciudad, su contacto con el campo y en un universo religioso muy marcado. Todos estos elementos constituirán el origen de su conscientización política. Hay que considerar que Mariano Melgar fue un niño precoz, dado que según diversas fuentes biográficas refieren que a los tres años sabía leer y a los ocho años ya leía en latín a Virgilio. Por otro lado, desde muy temprana edad hay testimonios sobre su apoyo a la condición social difícil de los indígenas, como la servidumbre en la que se encontraban, es así, que siendo muy joven le dijo a su madre: *“nunca pida usted rebaja cuando compre algo a estos infelices, porque todo lo que tenemos y hasta el suelo que pisamos es de ellos.”*¹³ Esta reflexión nos revela su orientación política, su humanismo y sobre todo su toma de conciencia social frente a un problema tan antiguo como la conquista. Esta interrelación cultural en la cual vive el joven Melgar, el biógrafo la presenta como un despertar profundo por la unidad de la nación peruana, nación que en aquel momento aún no existía. El contacto con la gente del campo y también la difícil situación económica de su padre, contribuyen a fortalecer su espíritu buscador de una igualdad entre los miembros de esa sociedad que el biógrafo intenta reconstruir.

Con relación a su formación política y filosófica, destaca su paso por el colegio San Francisco, luego su entrada en 1807 al prestigioso Seminario de San Jerónimo, que fue reorganizado por el obispo Chávez de la Rosa en 1791. Aquí Melgar se instruye en materias de cultura general y religiosas, y como lo dice Luis Alberto Sánchez: *“fue entonces cuando decidió cambiar el rumbo de su existencia”*¹⁴. El Seminario San Jerónimo era en la época un centro de estudios muy importante y constituía una etapa importante para todo aquel que deseaba

¹⁰ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Antología de Poetas Hispanoamericanos*. (Publicada por la Real Academia Española) Tomo III, Madrid, Impresora de la Casa Real, 1894, p CCLVI.

¹¹ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete Ensayos de Interpretación de la realidad Peruana*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1980, p 267.

¹² DE LA RIVA AGÜERO, José. *Carácter de la literatura del Perú independiente*, 1903, p 18.

¹³ MIRÓ QUESADA, Aurelio. *Historia y Leyenda de Mariano Melgar*, Madrid, Cultura Hispana, 1978.

¹⁴ SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La Literatura peruana*, T. III, Lima, Ediventas, 1965, p 785.

seguir estudios universitarios¹⁵, una etapa casi obligatoria. En este Seminario de experimentación cultural se impartían materias sobre preocupaciones sociales y económicas; dándose mayor importancia a los problemas y hechos reales y concretos. Tomó esta orientación gracias a la influencia del obispo Chávez de la Rosa, quien tendrá como a uno de sus discípulos a Francisco Javier de Luna Pizarro, más no a Melgar, puesto que cuando entra Melgar al seminario¹⁶, Chávez de la Rosa ya se había retirado, de modo que la hipótesis, de que Melgar haya entrado al Seminario gracias a Chávez de la Rosa¹⁷, queda descartada y corroborada por Miró Quesada. Luego de aprobar sus exámenes de teología y humanidades, en 1810, cuando Melgar tenía 20 años, ocupa el cargo de profesor interino en la enseñanza del Latín y Retórica. Posteriormente desempeña las materias de física, matemáticas y finalmente ocupa el curso de filosofía desde 1811 hasta 1813. Esta etapa de su vida está descrita como la fundamental con relación a Melgar y el Yaraví.

Miró Quesada subraya la formación y luego su participación en el Seminario San Jerónimo como un periodo decisivo en las aspiraciones de Melgar un deseo profundo de nutrirse de los más diversos conocimientos para comprender aquella realidad histórica que se estaba desarrollando ante sus ojos. Cabe notar que Melgar, durante su paso por el Seminario también fue nombrado bibliotecario, lo cual le permitió tener acceso a esos conocimientos y fortalecer su propia formación intelectual, hechos bibliográficos tomados por el biógrafo de *Noticias biográficas*, hechos que también son reflejados en algunos de sus versos, como lo que describe en su famosa *Carta a Silvia*: “Desde que mi razón tuvo ejercicio/procuraba adquirir sabiduría/poseer, si dable es, todas las ciencias/fue toda mi ambición y mi codicia.”¹⁸ Así Miró Quesada pone en relación estos rasgos biográficos con la formación de su conciencia filosófica, política y cultural, de igual manera los de sus conocimientos en música, lo cual servirá para la adaptación de sus Yaravíes. A esta maduración cultural el biógrafo la yuxtapone con la importancia de la fuerte influencia de autores latinos como Horacio, Virgilio y Ovidio, de quien traduce¹⁹ *El Arte de amar*, cambiándole el título por *El arte de olvidar*, como una muestra del dolor que sufría por el desden de su enamorada. Constantemente se acentúa el rol que tuvo Seminario de San Jeró-

¹⁵ En aquella época sólo habían dos universidades la de Lima y la del Cuzco, donde se impartía esencialmente las materias de Derecho y Teología.

¹⁶ El Rector del Seminario era el obispo Juan José Manrique.

¹⁷ Duró más de un siglo la hipótesis a través de la cual se afirmaba de que Chavez de la Rosa fue el descubridor y benefactor de Melgar.

¹⁸ MELGAR, Mariano: *Poesía completa*, Arequipa UNSA LIBROS/ EL PUEBLO, 1997, p 98.

¹⁹ Melgar traduce además algunos textos religiosos y las *Gerogías* de Virgilio.

nimo no sólo en la formación del poeta Melgar, sino también la de otros intelectuales del sur del Virreinato, destacando la figura del intelectual Francisco Javier de Luna Pizarro, quien tendrá un rol primordial en la formación de la República como lo anota Aurelio Miró Quesada “*Melgar no pudo siquiera prever que el vicerrector de sus días de ingreso como manteista iba a ser después el primer Presidente del Congreso del Perú e iba alcanzar la mitra de arzobispo de Lima*”²⁰ En este momento histórico existen otros ilustres personajes tales como Francisco de Paula Vigil y José María Corbacho, quienes formaron la conciencia de Melgar, Corbacho será quien lo inclina hacia los estudios de autores griegos y latinos. De este modo la influencia poética de Melgar esta centrada en esos autores y en la lectura de españoles como Fray Luis de León.

Miró Quesada insiste sobre la importancia al periodo de los primeros amores de Melgar, puesto que constituyen los más decisivos en la obra poética del vate, sobre todo su relación con su *Silvia*. Como todo joven de su edad, Melgar fue asediado por sentimientos amorosos, y que él, por su conocida sensibilidad manifestará su experiencia amorosa a través de los diversos yaravíes o sonetos que fue escribiendo en aquella época, los que sirven para reconstruir esa etapa de la vida de Melgar. Este momento amoroso está presentado como el alejamiento definitivo de su falsa vocación sacerdotal que fue incentivada por su padre. Es de saber que Melgar recibió la tonsura a los diecisiete años y posteriormente vistió el traje oficial del Seminario, lo cual lo designaba a ejercer más tarde la carrera sacerdotal. Este desenlace definitivo entre su deseo de ser “libre” o quedarse en el Seminario, lo describe Melgar en *Carta a Silvia*.

A fines de 1810 y comienzos de 1811, Melgar opta definitivamente por su verdadera vocación, tal como lo refiere su hermano José Fabio Melgar en *Noticias biográficas*, publicada en 1865. Hay que subrayar que cuando Melgar se aleja de su vocación sacerdotal, no quiere decir que abandona los estudios religiosos, en los cuales seguirá instruyéndose, incluso en Lima. Eso ocurre en ese primer momento cuando además deseaba casarse con *Melisa*, su primera novia.²¹ Al terminar su relación con Melisa, inicia su relación amorosa con Silvia, a quien justamente le confiará sus penas y sus demás experiencias vitales, así lo refiere en *Carta a Silvia*: “Por si logro mostrarte mi firmeza,/Por si, al fin, tus recelos se disipan,/La historia de mi amor, Toda mi historia,/Voy a contarte mi querida ‘Silvia’”²². Lo que cabe resaltar es que la voz melgariana no se dirigió a un ser imaginario, sino a una mujer que él realmente amaba, a quien conocía desde

²⁰ MIRÓ QUESADA, Aurelio. *Historia y Leyenda de Mariano Melgar*, Madrid, Cultura Hispana, 1978.

²¹ Esa actitud de *Melisa* le dará razón al poeta para escribir el soneto irónico *A la mujer*.

²² MELGAR, Mariano: *Poesía completa*, Arequipa UNSA LIBROS/ EL PUEBLO, 1997, p 89.

niño, y quien era además prima del poeta²³. En esta *Carta a Silvia*, existen muchos referente socio-históricos, que permiten reconstruir la vida de Melgar, recursos autobiográfico que también utiliza Mario Suárez²⁴, para escribir la vida novelada de le poeta arequipeño.

Al entrar en relación con Silvia, le permite alejarse de los desaires de Melisa. Los primero momentos de esta relación son intensos entre ambos jóvenes, lo cual es relatado por Melgar en el soneto *A Silvia*, que el biógrafo contextualiza con la ruptura amorosa a causa de la oposición familiar, de cuyos rasgos textuales encontramos en la *Elegía V*, donde Melgar describe estos hechos de su vida. Esta parte de la biografía de Melgar es importante, porque Miró Quesada dilucida las numerosas razones que intervinieron en esa ruptura sentimental con Silvia, además de la oposición familiar por la diferencia de edad que existía entre ambos, existía también la diferencia económica entre ambas familias. Melgar pertenecía a una familia de condiciones económicas modestas²⁵, y a esto hay que agregarle la idea principal que tenía en mente el padre de Melgar, es decir, la de que el poeta siguiera una carrera eclesiástica, para ser un futuro sacerdote. En cuanto a la relación familiar que tenía con Silvia, no se le podía impedir, ya que anteriormente una hermana de Melgar se casó con un hermano de Silvia; de modo que el impedimento por motivos de parentesco no tenía fundamento; razón que han invocado muchos biógrafos para comprender la ruptura entre Melgar y Silvia. A causa de esas diversas razones, ambos serán separados, puesto que los padres de Melgar deciden enviarlo a Lima para que se gradúe de abogado, con este alejamiento se intentaba que Melgar olvidara a Silvia, o por lo menos su apego amoroso por ella se disipara.

Así el biógrafo pone en relación el momento histórico en el cual Melgar, o el nombre de Melgar comienza a constituir una leyenda, basada únicamente en su relación amorosa con Silvia, lo cual pone de relieve que el mito de Melgar emerge antes de su participación en la sonada revolución de 1814. La leyenda melgariana está sustentada en un principio por sus experiencias amorosas, experiencias plasmadas en sus yaravíes; es decir, que el biógrafo resalta la posición genuina de la figura de Melgar como poeta, tomando las dos etapas importantes; la de poeta romántico y poeta comprometido con la causa de la

²³ La *Silvia* de Melgra era María Santos Corrales y Salazar, nacida en 1979.

²⁴ SUÁREZ SIMICH, Marios. *El tiempo que muere en nuestros brazos (Cartas a Silvia)*, Lima, Editorial San Marcos, 2006, 240 p.

²⁵ En la *Carta a Silva*, melgar nos refiere: "Han dicho quete traigo la miseria/porque ya la fortuna, que vacila/robó a mis padres y a mi anhelo niega/su bienes". MELGAR, Mariano: *Poesía completa*, Arequipa UNSA LIBROS/ EL PUEBLO, 1997, p 96.

independencia de Arequipa²⁶, del Perú, y Latinoamérica. El paso que une, según el biógrafo, entre los dos momentos, entre las dos etapas de la creación poética de Melgar, es la desesperación, el desaire que experimenta Melgar de parte de su amada Silvia. Esta ruptura hará que Melgar se entregue con todas su fuerzas en las actividades emancipadoras realizadas por los hermanos Angulo²⁷. Hay que tomar en cuenta que en esos momentos, se producía la promulgación de la constitución Liberal de 1812 en las Cortes de Cádiz, la cual fue juramentada en Arequipa el 22 de diciembre de 1812; hechos políticos que fueron poetizados por Melgar en su *Oda a la Libertad*. Esta Oda constituye quizá el testimonio más claro de la posición política de Melgar, quien se interesa por la condición humillante en la que viven los indígenas²⁸; y no sólo ello, sino que insita a la unidad Latinoamericana, y a la fraternidad Universal bajo el signo de la Libertad. El biógrafo Miro Quesada, entrecruza todas estas secuencias y hechos políticos y literarios para reconstruir verbalmente la vida de Melgar, sobre todo cuanto éste decide enrolarse en las tropas de Mateo Pumacahua.

Melgar regresa de Lima a fines de 1813, y se encuentra con la dura realidad de que su amada Silvia lo rechaza. Para reconstruir aquellos momentos, Miro Quesada, se basa en la obra poética de Melgar sobre todo en la *Carta a Silvia*, y en los hechos históricos que ocurrieron en Arequipa entre 1813 y 1814. A este respecto la idea de Melgar por la Patria, es más fuerte, y su amor por Silvia permanece reforzado²⁹, como lo hace saber Miró Quesada, aunque luego irá evolucionando y cambiando de tono en sus Yaravíes, esencialmente angustiosos, por ese rechazo que le manifiesta Silvia, bajo influencia exterior. Esta situación de desgarró amoroso de Melgar, lo lleva a un límite extremo hasta que Melgar cae enfermo de desesperanza. Según el hermano de Melgar José Fabio,

²⁶ El 12 de noviembre, mediante Cabildo abierto, se estableció un gobierno Civil de Arequipa, integrado por Agustín Cossio y Alzamora, y José María Corbacho. A Mateo Pumacahua se le nombra Intendente general. Esta corta libertad dura apenas un mes, pues el 9 de diciembre de 1813, Juan Ramires retoma la ciudad de Arequipa. Las autoridades abandonan la ciudad, para reorganizar una contra ofensiva, pero caen derrotados en Humachiri.

²⁷ Los hermanos Vicente y José Angulo, lideraron unos de los movimientos más importantes por la emancipación, entre 1813 y 1814, en la ciudad del Cuzco, extendiéndose por toda la región sur del Perú actual.

²⁸ Melgar es el primer "indigenista", puesto que desde sus escritos poéticos toma la defensa y reivindicación de los derechos y de la identidad de los indígenas.

²⁹ En una de sus Elegías Melgar, refiriéndose a su relación entre su amada Silvia y la Patria por la cual ha de luchar, dice: "Por Silvia amo a mi Patria con esmero/Y por mi Patria amada a Silvia quiero". MELGAR, Mariano: *Poesía completa*, Arequipa UNSA LIBROS/ EL PUEBLO, 1997, p 38.

testimonio que retoma Miró Quesada, Melgar se habría retirado a la región de Majes, donde el poeta comienza a crear y escribir sus famosos Yaravíes.

Estando en la región de Majes, es cuando se va producir su enrolamiento, y cuando ocurren los hechos de la independencia de Arequipa, en la denominada batalla de Apacheta, dirigida por Mateo Pumacahua. Miro Quesada hace una importante aclaración sobre la participación de Melgar en la independencia de Arequipa; dado que la mayoría de los biógrafos mencionan o sustentan que Melgar se incorporó después de la batalla de Apacheta. Apoyándose en un documento militar de la época, en el cual se afirma, que Melgar, estando en Majes, y al enterarse que se acercaba por Chuquibamba el ejército de Pumacahua, se dirigió rápidamente a esa ciudad y desde ese momento integró dicho ejército, y participa en la liberación Arequipa el 9 de noviembre de 1813. Para la narración de estos hechos, Miró Quesada también se apoya en el testimonio literario de Melgar, sobre todo en *Marcha Patriótica*, poema que según la mayoría de los historiadores, hubiera sido el himno del Perú. Hay que tomar en cuenta que una parte importante de la obra de Melgar fue destruida. María Weisse refiere que la hermana de Melgar quemó muchos poemas, por miedo a ser descubierta en posesión de dichos documentos, considerados unos como subversivos, y otros prohibidos “porque hablaban de amores”³⁰.

Otros de los documentos que utiliza Miró Quesada, para reconstruir los últimos momentos de la vida de Melgar, es el *Diario de operaciones del general Ramírez*³¹, quien luego de retomar Arequipa se dirigió hacia el Cuzco, hacia donde se había retirado el ejército de Pumacahua. El biógrafo refiere algunos hechos de la cruenta batalla liberada en la ciudad de Umachiri donde finalmente será capturado y fusilado el poeta mistiano. Esta batalla del 11 de marzo de 1814, fue ganada fácilmente por Ramírez, y ese mismo día, luego de capturar a los líderes de la rebelión fueron fusilados en el acto. Se conservó la vida de Melgar hasta el día siguiente. De la participación de Melgar (auditor de guerra del ejército rebelde) en esta batalla, el biógrafo dice que, “fue uno de los prisioneros que sobresalían entre los demás por su obstinada decisión”³² Hay varias conjeturas a cerca del porqué se le reserva la vida de Melgar por un día, entre ellas, refiere el biógrafo, fue por que los familiares de Melgar solicitaron perdón, lo cual se le concedería, sólo si Melgar se retractaba públicamente, a lo cual el poeta se negó rotunda-

³⁰ WEISSE, María. *La romántica vida de Mariano Melgar*, Lima, Club del Libro Peruano, 1936, p 65.

³¹ "Diario de las operaciones del ejército del General Ramírez en su marcha de la ciudad de Arequipa para la del Cuzco", en *Gaceta del Gobierno de Lima*, 10 de mayo de 1815

³² MIRÓ QUESADA, Aurelio. *Historia y Leyenda de Mariano Melgar*, Madrid, Cultura Hispana, 1978

mente. Estos hechos también son puestos en duda, por haber sido nutridos o deformados por la leyenda

Con estos hechos históricos comienzan a acrecentar la fama y leyenda de Melgar, más como un héroe que como poeta. A sus conocidas desgracias, se le agrega, aunque sin sustento verídico, de que Manuel Amat y León, hijo del virrey, quien supuestamente fue el que redactó la sentencia de ejecución de Melgar, se casó cuatro años más tarde con la Silvia de Melgar. Estos hechos están puestos en tela de juicio por Miró Quesada, refiriendo que no se trataba del hijo del Virrey de Amat con quien se casa Silvia, sino que fue un combatiente, que luchó al lado de Melgar. Para afirmar ello se basa en el discurso que éste pronuncia, cuando los restos de Melgar fueron trasladados del Cuzco a Arequipa en 1833, al inaugurarse el cementerio de la Apacheta. Aunque existen documentos³³ que fueron descubiertos tardíamente, en los cuales se menciona a la partida de matrimonio de Silva con Manuel Amat y León, en cuyo documento Manuel Amat y León aparece como comerciante de tránsito, y no como auditor de Guerra, de ese modo ocultaba su verdadera identidad a la Silvia de Melgar.

PORFIRIO MAMANI MACEDO

³³ SÁNCHEZ MORENO BAYARRI, Víctor. *Arequipa Colonial y las fuentes de su historia*, Lima, Editor S.M. ASERPRENSA, p 216.



ALMA AMÉRICA

In honorem Victorino Polo

Tomo II

Vicente Cervera Salinas - María Dolores Adsuar Fernández (eds.)

Vicente Cervera Salinas
M^a Dolores Adsuar Fernández
(Editores)

ALMA AMÉRICA
IN HONOREM VICTORINO POLO

Tomo II

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2008

Alma América: In honorem Victorino Polo / Vicente Cervera Salinas,
Mª Dolores Adsuar Fernández (editores).- Murcia: Universidad
de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008.

2 v.

ISBN: 978-84-8371-746-2 v. I

ISBN: 978-84-8371-747-9 v. II

ISBN: 978-84-8371-748-6 Obra completa

1. Polo García, Victorino - Homenajes. 2. Literatura hispanoamericana -
Colección de escritos. I. Cervera Salinas, Vicente (1961-). II. Adsuar Fernández,
María Dolores. III. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. IV Título.

929 Polo García, Victorino

821.134.2(7/8)(082.2)

1ª edición, 2008

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008

ISBN: 978-84-8371-746-2 v. I

ISBN: 978-84-8371-747-9 v. II

ISBN: 978-84-8371-748-6 Obra completa

Deposito legal: MU-2633-2008

Ilustración de cubierta: *Riberas del Mapocho*. Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925)
Óleo sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes

Impreso en España – Printed in Spain

Imprime: F.G. Graf, S.L.

fggraf@gmail.com

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Europa se va...Hispanoamérica viene (1890 – 1930) Martínez Arnaldos, Manuel | 7 |
| Una lectura genética de Viaje Olvidado (1937), de Silvina Ocampo Martínez Pérsico, Marisa | 20 |
| Bibliotecas y Archivos Nacionales hispanoamericanos en la red: hacia la difusión global de la educación y de la memoria histórica Más Bleda, Amalia – Chaín Navarro, Celia..... | 28 |
| Exilio, memoria y escritura en la narrativa de Reina Roffé Mauro Castellarin, Teresita | 45 |
| Estatua del Apóstol Santiago del escultor conquense Miguel Gallego para la Iglesia del Hospital Real de Cuenca Melendreras Gimeno, José Luis | 56 |
| Cortazar poeta, Tel qu'en lui-meme Mesa Gancedo, Daniel..... | 63 |
| Notas para un realismo del simulacro: écfrasis de la fotografía digital en la narrativa de César Aira Montoya Juárez, Jesús | 83 |
| Presencia de la literatura hispanoamericana en el bachillerato español. Estado actual de la cuestión Morales Mayordomo, José Eduardo | 101 |
| La soledad vista con ojos de perro azul Morin, Elodie..... | 129 |
| Joaquín d. Casasús, traductor de los poetas latinos. Moya del Baño, Francisca | 145 |

Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas

Noguerol Jiménez, Francisca162

Dos textos emblemáticos del teatro argentino contemporáneo: El Campo de Griselda Gambaro y Una pasión sudamericana de Ricardo Monti

Obregón, Osvaldo.....173

Transformaciones del imaginario en Rubén Darío: cisne, caracol o Pegaso

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío.....186

Los libros y la vida

Paoletti, Mario212

La mirada cinéfila de Somoza a través de La ventana pintada

Peebles, Verónica218

Dios en los fundadores de la nueva poesía hispanoamericana: Huidobro, Vallejo, Borges

Peñas Ruiz, Ana231

Dualidad y disonancia en la trayectoria poética de Óscar Hahn

Pérez López, María de los Ángeles252

Ulises y Rayuela: dos novelas urbanas

Ramón Sales, Elisa268

El cementerio marino en el vaivén de sus traducciones españolas e hispanoamericanas

Ramón Trives, Estanislao.....282

Ángeles o demonios en Yo me perdono, de Fietta Jarque

Reverte Bernal, Concepción.....293

La correspondencia de la Avellaneda a Cepeda: problemas en torno a la transmisión del texto

Rodríguez, Milena306

| | |
|---|------------|
| <i>A. de Valbuena, M. Menéndez Pelayo e Ignacio Montes de Oca</i> | |
| Roldán Pérez, Antonio | 321 |
| <i>Sobre libros en Indias: de su existencia y comercio en cuba entre los siglos XVI y XVII</i> | |
| Sánchez Baena, Juan José | 340 |
| <i>Las múltiples venganzas de Don Mendo</i> | |
| Sánchez-Blanco Celarain, Dulce | 363 |
| <i>José Martí, el impresionismo pictórico y Francisco de Goya</i> | |
| Serna Arnaiz, Mercedes | 376 |
| <i>Los corridos de narcotraficantes: valores populares y memoria colectiva</i> | |
| Tabakova, Liliana..... | 389 |
| <i>La “novela de amor” y “de aventuras” en la Antigüedad. Literatura de consumo en la edad dorada</i> | |
| Tomás Loba, Emilio del Carmelo | 403 |
| <i>Las prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro</i> | |
| Veres, Luis | 416 |
| <i>La formación de las disciplinas literarias en España. Del modelo retórico al modelo crítico e histórico literarios</i> | |
| Vicente Gómez, Francisco..... | 429 |
| <i>Literatura y disidencia religiosa en España en el siglo XIX.</i> | |
| Vilar Ramírez, Juan Bautista | 448 |
| TABULA GRATULATORIA | 461 |

EUROPA SE VA...HISPANOAMÉRICA VIENE (1890 – 1930)

Me sirvo del título, y hasta cierto punto del argumento, de la novela del cubano Eduardo Zamacois, *Europa se va...*¹, como coartada o juego de concordancia, para invitar a la reflexión histórica, sociológica y crítica, sobre la venida a Europa de un conjunto de jóvenes argentinos, colombianos, cubanos, chilenos, guatemaltecos, mejicanos, peruanos, portorriqueños y venezolanos, plenos de inquietudes e ilusiones literarias. Jóvenes que, en una relativa similitud con los hombres de diferentes nacionalidades, en su mayoría europeos, españoles, franceses, italianos, alemanes, ingleses y rusos, de distintos estratos sociales, muchos de ellos fracasados, a bordo del buque “Paraná”², alojados en primera o en segunda clase, hacen la travesía, previa escala en Dakar, a Buenos Aires: “la ciudad cosmopolita y enorme, nuevo Eldorado que brilla como un faro de bonanzas al otro lado del Atlántico, y susurra una canción sirena de oro al oído de todos los necesitados del viejo mundo [...]”³. Abigarrado conjunto de seres, el descrito por Zamacois en su novela, que pueblan los distintos espacios del barco, con sus ilusiones, enconos, amoríos, conversaciones y diatribas, que nos permiten pensar en el heterogéneo grupo de escritores hispanoamericanos, aunque en este caso unidos por el idioma, en su viaje y, sobre todo, posterior escala, más o menos prolongada, en París como tránsito, en muchos de ellos, hacia Madrid o viceversa en otros casos. Dos espacios socio-culturales, París y Madrid, que enmarcan y determinan el acontecer de una serie de tendencias y preocupaciones literarias, artísticas e ideológicas, que habrán de afectar, indudablemente, al pensamiento de los escritores hispanoamericanos que en ellas residieron. Provocando, entre ellos, más afinidades que diferencias respecto a una concepción cultural y política unificadora de lo hispanoamericano por encima de las fronteras de sus respectivos países.

De ahí que, atendiendo a tal consideración y perspectiva, para mejor valorar críticamente la actitud y coyuntura en la historia literaria de ese grupo de

¹ Barcelona, Biblioteca “Iris”, Martínez y Calvet, 1913. Años después, la revista *La Novela Corta*, nº 66, 7 de abril de 1917, volvió a publicar una adaptación de la novela según los límites propios de una novela corta exigidos por la editorial.

² Según se desprende del libro de memorias de Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va...*, la novela que tratamos es fruto del viaje que en 1911, a bordo del “Paraná”, realizara éste a Buenos Aires (Cfr. E. Zamacois, *Un hombre que se va...*, Barcelona, AHR, 1964, p. 261).

³ Cfr. E. Zamacois, *Europa se va...*, cit., p. 30.

escritores hispanoamericanos que ejercieron su labor a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, es necesario atender a sus avatares como emigrantes, a su perfil de apátridas. Un factor sociológico, íntimamente ligado al quehacer literario, que se inscribe, según Manuel Ugarte, en su excelente y apenas tratado libro de memorias *La dramática intimidad de una generación*⁴, en el eje intelectual que, en esa época, representaron París y Madrid⁵. No obstante, ciudades como Londres, Berlín, Roma o Venecia, también fueron visitados, pero más en un sentido turístico, por los escritores hispanoamericanos. Pero fue en París y Madrid donde fijaron su residencia por un prolongado espacio de tiempo. Además, en el tránsito de un siglo a otro, del XIX al XX, París significó todo un aliciente y revulsivo de orden social, cultural e intelectual, de proyección internacional. Pues en ella tuvo lugar, en 1889, una Exposición Internacional, con motivo del Primer Centenario de la Revolución Francesa, que propició la construcción de la emblemática Torre Eiffel; y en 1900 la Exposición de París de la que, por cierto, en diversas crónicas nos dio cumplida información Amado Nervo⁶. Y de ese grupo de autores hispanoamericanos, que adquirió notoriedad durante su estancia en Europa, queremos destacar y centrar nuestra atención en aquéllos, tal vez los menos considerados por la crítica literaria, que desarrollaron una amplia producción novelística, y más ocasionalmente crítica y ensayística, a través de editoriales y revistas literarias españolas dedicadas a la publicación de novelas cortas. Sirva, como ejemplo y referente de nuestra propuesta, la siguiente relación de autores: argentinos: Valentín de Pedro (Tucumán, 1896 – Buenos Aires, 1966), Manuel Gálvez (Paraná, 1882 – Buenos Aires, 1962), Alberto Ghiraldo (Buenos Aires, 1875 – Santiago de Chile, 1946), Carlos María Ocantos (Buenos Aires, 1860 – Madrid, 1949), Manuel Ugarte (Buenos Aires, 1875 – Niza, 1951); colombianos: José María Vargas Vila (Bogotá, 1860 – Barcelona, 1933); cubanos: Emilio Bobadilla, “Fray Candil” (Cárdena, Matanzas, 1862 – Biarritz, 1921), Alfonso Hernández Catá (Aldeadávila de la Ribera, Salamanca, 1885 – Río de Janeiro, 1940; a los pocos meses de nacer fue trasladado a Santiago de Cuba), Alberto Insúa (La Habana, 1883 – Madrid, 1963), Eduardo Zamacois (Pinar del Río, 1876 – Buenos Aires, 1971); chilenos: Augusto D’Halmar (Valpa-

⁴ Madrid, Prensa Española, 1951.

⁵ “Nuestra generación se definió en Iberoamérica pronunciando el nombre de dos ciudades: París y Madrid.

Su inquietud la llevó también hasta Inglaterra, Alemania, Italia...El pensamiento quedó situado, sin embargo, entre España y Francia, especialmente alrededor de sus capitales” (Cfr. M. Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, cit., p. 41).

⁶ Véase Amado Nervo, “Crónicas de viaje”, en *Obras Completas*, 2 vols., México, Aguilar, 1991, vol. I, pp. 1377- 1424.

raíso, 1882 – Santiago de Chile, 1950); guatemaltecos: Enrique Gómez Carrillo (Guatemala, 1873 – París, 1927); mejicanos: Amado Nervo (Tepic, 1870 – Montevideo, 1919), Luis G. Urbina (Ciudad de México, 1864 – Madrid, 1934); peruanos: Felipe Sassone (Lima, 1884 – Madrid, 1954); portorriqueños: Luis Bonafoux (Saint Loubez, Burdeos, 1855 – Londres, 1918; al poco de nacer fue llevado a Puerto Rico, por lo que algunos historiadores lo adscriben a esa nacionalidad y otros, los menos, a la española); venezolanos: Rufino Blanco-Fombona (Caracas, 1874 – Buenos Aires, 1944).

Un conjunto de autores o “generación de 1900”⁷, como la denomina M. Ugarte, con entronques esenciales, según afirma, con la generación española de 1898, pero con la diferencia respecto a ésta en que dio sus mejores frutos en el extranjero⁸. Y efectivamente, autores como los que acabamos de citar son merecedores de una mayor atención no tanto a título individual, en dependencia con las correspondientes historias de la literatura nacionales en las que se inscriben, sino por su condición de responder a un fenómeno literario dominado por un ámbito, por la relevancia que en su destino como escritores, y por ende en su obra, ha tenido el espacio físico. Dado que el cambio de lugar supuso una nueva *perspectiva*, en el sentido que le confiere Ortega y Gasset, en cuanto a renovación espiritual y de pensamiento a la par que revisión cultural de la realidad hispanoamericana antes vivida. Un ámbito europeo en el que se instalaron estos escritores hispanoamericanos que les ayudó a “ordenar y formar” las ideas⁹. De tal manera que junto a la desilusión provocada por un medio que les ahogaba y el ansia de evasión ante el aislamiento cultural en sus países, también albergaban un afán por reformar el medio en el que nacieron. Y así lo afirmó Rubén Darío desde París: “- Nosotros no hemos salido de América; traemos a América a compartir la civilización de Europa [...]”¹⁰. Y con tales afanes partieron, en la

⁷ No hemos incidido o aplicado el término de generación, para referirnos al grupo de escritores que tratamos, por la problemática que como método histórico implica, y consecuentemente en su referencia al hecho de las generaciones literarias. Sobre tal consideración, véanse, entre otros, los ya clásicos estudios de: José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente, 1976; Julios Petersen, “Las generaciones literarias”, en E. Ermantinger (ed.), *Filosofía de la ciencia literaria*, México, F.C.E., 1946, pp. 137-193; Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1967; Julián Marías, *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1975; VV. AA., *Cambio generacional y sociedad*, Madrid, Karpos, 1978.

⁸ Cita como núcleo generacional a: “Rubén Darío, Amado Nervo, Luis Bonafoux, Gómez Carrillo, José Santos Chocano, José María Vargas Vila, Luis Urbina, Florencio Sánchez, Francisco Contreras, Leopoldo Lugones y José Ingenieros” (Cfr. M. Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, cit., p. 13).

⁹ Sobre las nociones de “perspectiva” y de “ámbito” como ordenación y forma de las ideas, véase José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 69-107.

¹⁰ Apud. M. Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, cit., p. 19.

mayoría de los casos, primero a París y después a Madrid. Pues sus ilusiones estaban preñadas de un fervor romántico plenamente confabulado con el romanticismo, ya en su ocaso, que todavía vislumbraban en París; aunque luego fuera el Modernismo el que les impusiera otra visión de la realidad, de la cultura y de la literatura. De ahí que fuera la suya una generación “modernista como arbitrariamente la definen algunos, pero nadie le podrá quitar el penacho romántico que la llevó a cultivar el disparate divino del desinterés y del ensueño. En ese crisol fundimos una visión de Europa y una abstracción de América que nos llevó a escribir, fuera de la geografía y del tiempo, todas las cosas que nos podían perjudicar.”¹¹. Y así, para muchos de ellos, el París soñado y mitificado al que dirigen sus pasos es el de Murger, el del barrio latino y la bohemia o, cuando no, el de Victor Hugo. Una fascinación que alguno de ellos declara abiertamente. Según manifiesta Enrique Gómez Carrillo, “lo que más curiosidad inspirábame era el *quartier Latin*, no tanto por sus escuelas como por su vida bohemia. Y naturalmente, allí me fui apenas me hube apeado del tren, [...] Y para alejarme de lo real, buscaba en la lectura de *La vida de Bohemia* la imagen que había soñado.”¹²; en tanto que M. Ugarte nos dice que “llegamos a París cuando la *Vie de Boheme*, de Murger, era una especie de Biblia para los jóvenes”¹³; mientras que Amado Nervo se muestra exultante por el hecho de dirigirse a París y al pisar suelo francés: “- ¡Alma mía, vamos a París! [...] ¡Estoy en Francia! / Es cierto, corazón, no por eso lates más aprisa; pero en el íntimo fondo de mi ser, algo como una fluida y misteriosa corriente de júbilo corre y salta. El heredismo latino exulta en los más hondos veneros del alma” (sic).¹⁴.

Pero una vez llegados a París, como se deduce de la anterior opinión de E. Gómez Carrillo, la realidad se impone a los iniciales entusiasmos y fantasías. Una atmósfera postromántica, parnasiana y simbolista, los envuelve. Lo que les lleva a interesarse y buscar relación con los P. Verlaine, Anatole France, J. Moréas, M. Barrès, Paul Fort, F. Copée, Rémy de Gourmont, Henri de Régnier o Catulle Mendès, entre otros, mediante la asistencia a las tertulias de afamados cafés como d’Harcourt, La Vachette, de Cluny, Taverne du Panteón, de la Paix,

¹¹ Cfr. Ibid., pp. 36-37.

¹² Cfr. E. Gómez Carrillo, *Los primeros pasos en París, La Novela Corta*, nº 197, Madrid, 6 de septiembre de 1919, sin paginar.

¹³ Cfr. M. Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, cit., p. 27.

¹⁴ Cfr. A. Nervo, “El éxodo y las flores del camino”, en *Obras Completas*, cit., vol. I, p- 1433.

etc.¹⁵ Cafés que también encarnan el declinar romántico y de la bohemia. Y no sólo se preocupan e interesan por la literatura y el acontecer estético y artístico que les rodea como referente para sus creaciones individuales, sino que también, como modo de subsistencia y para darse a conocer, buscan refugio en las editoriales, periódicos y revistas francesas, al igual que en las españolas y unas pocas de países hispanoamericanos a las que suministran crónicas y artículos desde París. Un ambiente mundano y cosmopolita que sustantiva a un grupo o generación de escritores hispanoamericanos instalados en París y que, posteriormente, con ligeras variantes, se reproducirá durante su estancia en Madrid. Y es ese fenómeno de sociabilidad, conexo al acaecer literario, el que nos interesa destacar. Pues si, de una parte, el medio coopera a ordenar y formar una serie de ideas y principios literarios e ideológicos, acogiéndonos de nuevo a Ortega y Gasset, aunque atendiendo más a un sentido pragmático que filosófico, de otra, ese medio también quedó determinado, en parte, por el dinamismo cultural que supuso para París el cosmopolitismo de la época. Y al que contribuyeron, aunque justo es de reconocer que en un tono menor, los escritores hispanoamericanos que nos ocupan. Pues no en balde, en el París de los años que giran en torno al 1900 era constante la presencia de numerosos escritores y artistas de diferentes países europeos que con el discurrir de los años adquirieron fama mundial: R. M. Rilke, E. Verhaerem, G. Rodenbach, M. Maeterlinck, O. Wilde, G. D'Annunzio, S. Zweig, Albéniz, Falla, Picasso, R. Cases, M. Utrillo, J. Gris, Modigliani, y un largo etcétera. Nombres cuyo esplendor oscurece, lógicamente, el de los novelistas y críticos hispanoamericanos que antes hemos anotado. Además, en el ocultamiento también a nivel internacional de esos escritores hispanoamericanos es de consignar, en la década de 1890, el interés europeo por autores norteamericanos como Walt Whitman, tan del agrado de los simbolistas, Henry James o Ezra Pound, residentes éstos dos últimos en Inglaterra. Una tendencia que empieza a decrecer hacia 1900 y que se reafirma en los años siguientes cuando sociológica y políticamente los Estados Unidos son contemplados, y denunciados, como el mundo de la estandarización, del utilitarismo y de la dicha materialista. Se genera, pues, un paulatino distanciamiento entre el modelo cultural norteamericano y el de la vieja Europa que se ve incrementado por la actitud literaria adoptada por autores como Mark Twain, Stephen Crane, Upton Sinclair o el propio W. Whitman, a la hora de presentar los temas americanos (miseria en las grandes ciudades, guerra de Secesión y naturaleza del hombre americano) según convencionalismos litera-

¹⁵ Sobre éstos y otros cafés parisiños, de ambiente literario, de la época, véase Gérauld Leroy et Julie Bertrand-Sabiani, *La vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, P.U.F., 1998, pp., 47-50.

rios alejados de la tradición europea¹⁶. Sucinto panorama que nos permite constatar el aludido menor conocimiento de los novelistas hispanoamericanos por parte de sus contemporáneos europeos no españoles; o cuando no, a conferirles un cierto grado de españolismo del que trataron de defenderse, aunque no todos con el mismo entusiasmo, como por ejemplo E. Zamacois, A. Insúa o F. Sassone, reivindicando una exclusividad literaria hispanoamericana. Postergación y olvido que también procedía de sus paisanos dirigentes políticos, pues, según nos cuenta M. Ugarte, a propósito de Rubén Darío, éste se sentía oprimido, “como todos los del grupo, por la escasa atención que le concedían los residentes de nuestras Repúblicas en Europa [...] los únicos cuya labor en Europa fue silenciada, los únicos a quienes no se dio oportunidad para intervenir fuimos nosotros. Ni nos invitaban siquiera las Legaciones a las ceremonias prodigadas en épocas en que trigo, salitre, guano y café entregaban su Pactolo (sic) a la dilapidación universal”¹⁷. De ahí la lucha y el esfuerzo particular que tuvieron que asumir los escritores hispanoamericanos llegados a París, tanto para la subsistencia como por darse a conocer.

Una situación la de estos hispanoamericanos en París, y en Madrid, que, si atendemos a los libros de memorias o textos de carácter autobiográfico de algunos de ellos, como los hasta ahora citados de M. Ugarte, E. Zamacois, A. Nervo y E. Gómez Carrillo, junto a los de Alberto Insúa¹⁸, Felipe Sassone¹⁹ o Luis Bonafoux²⁰, les llevó a establecer redes solidarias y a buscar contactos en el agitado ambiente social y cultural que se fomentaba en cafés como los referidos, en las casas editoras o en los diversos actos públicos que se celebraban. Así, la tertulia del café Napolitaine, en el boulevard des Italiens, presidida por E. Gómez Carrillo, fue una de las que más asilo ofreció, lógicamente, a los hispanoamericanos. Los más asiduos eran los cubanos Emilio Bobadilla y M. Laberdesque, y el francés Ernest Lejeunesse, a los que, ocasionalmente, acompañaban A. Insúa, M. Ugarte, F. Sassone, A. Nervo y E. Zamacois. Un café, por cierto, el Napolitaine, frecuentado en sus últimos meses de vida por O. Wilde²¹. En La Feria, sala de fiestas de flamenco, en la plaza Pigalle, se reunían por la noche E. Gómez Carrillo, Blanco Fombona, M. Ugarte y R. Darío. A la tertulia del café Vachette, donde pontificaba Moréas, acudían E. Gómez Carrillo, A. Nervo y L. Bonafoux.

¹⁶ Para una evaluación más amplia de las consideraciones propuestas, véase Jacques Dugast, *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003, en especial pp. 211-214.

¹⁷ Cfr. M. Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, cit., pp. 91-92.

¹⁸ *Memorias*, 2 vols., Madrid, Tesoro, 1953.

¹⁹ *La rueda de mi fortuna*, Madrid, Aguilar, 1958.

²⁰ *De mi vida y milagros*, *Los Contemporáneos*, nº 26, Madrid, 25 de junio de 1909.

²¹ Acerca de este dato, véase F. Sassone, *La rueda de mi fortuna*, cit., p. 80.

También en la tertulia privada en casa de Anatole France estaba E. Gómez Carrillo²². Un Gómez Carrillo que, como se puede deducir, con su carismática personalidad, era un eje en torno al cual giraba casi todo lo iberoamericano de París. En algunos actos públicos, la presencia hispanoamericana tuvo relevancia; como en el no muy concurrido acto en el que se descubrió un busto, en los jardines de Luxemburgo, a Paul Verlaine, donde estuvieron presentes A. Insúa. Blanco Fomboana, Rubén Darío y Leopoldo Lugones. A finales de 1913 o principios de 1914, en el café Voltaire, de la plaza del Odeón, se ofreció un banquete, por un grupo de admiradores cosmopolitas, en honor de Rubén Darío, presidido por Paul Fort. En las casas editoras encontraron asilo para poder sobrevivir por medio de traducciones y, en mucha menor medida, por la edición de alguna de sus obras. Las traducciones se pagaban a un franco la página, según afirma E. Zamacois, traductor para la editorial Garnier, al igual que A. Nervo, quien tradujo la novela *Fantômas*²³. En la editorial Garnier publicaron Gómez Carrillo, Bonafoux, R. Darío y Hernández Catá, entre otros, a veces a cambio de 20 ó 30 ejemplares o pagando parte de la edición. Las editoriales Garnier, con una mayor difusión, Bouret, donde publicó A. Nervo, Vargas Vila y Luis Urbina, Michaud y Ollendorf, poseían secciones de español. A este respecto, y en lo que concierne a la introducción de la literatura española, por esas fechas, en Francia, es de considerar la tarea emprendida por A. Insúa, junto a su hermano José, para distribuir los libros de la editorial Renacimiento a través de diversas librerías de París. Entre otras, y más conocidas, las que tenían las casas Flammarion, Didier y Paul Rosier, o la existente en los soportales del Odeón. Sin embargo, la prensa fue el dominio que proporcionó una mayor actividad y beneficios económicos a los escritores hispanoamericanos. En la *Revue Mondiale*, que dirigía Jean Finot, colaboró M. Ugarte; Gómez Carrillo enviaba semanalmente sus famosas crónicas sobre París a *El Liberal*, a *La Libertad*, y a diferentes periódicos de Argentina, Venezuela y Méjico, además de escribir para los semanarios *Madrid Cómic*, *Blanco y Negro*, y *La Ilustración Española y Americana*; E. Bobadilla colaboraba en *La Nouvelle Revue*, *Le Gil Blas* y *Le Figaro*, entre otras revistas y periódicos franceses, así como en los españoles *El Imparcial*, *La Esfera* y *La Lectura*, y en *La Estrella*, de Panamá; L. Bonafoux era corresponsal, en París, de *El Herald de Madrid*; la firma del chileno Francisco Contreras fue asidua en diver-

²² De esta tertulia, del ambiente en la casa de A. France y de los preparativos de éste para su viaje a Buenos Aires para dar una serie de conferencias, nos informa el propio E. Gómez Carrillo en *Las Sibilas de París*, Madrid, Viuda de Pueyo, 1910, pp. 95-112.

²³ En cata a Rubén Darío así lo confirma; y en la misma le indica que empieza la traducción de *Los pájaros vuelan*. Ganancias de las traducciones que comparte con R. Darío (Cfr. A. Nervo, "Cartas a Rubén Darío", en *Obras Completas*, cit., vol. II, pp. 1130-1131).

nos periódicos franceses, sobre todo en el *Marcure de France*, desde cuyas páginas dio a conocer la obra de muchos escritores hispanoamericanos. La prensa, pues, que en esas fechas vivía su época dorada, facilitó trabajo a la casi totalidad de escritores hispanoamericanos residentes en París, al igual que a los de otras nacionalidades. Incluso los que se resistían a escribir crónicas y artículos hubieron de ceder por razones económicas, como fue el caso de Rubén Darío: “- Me pagan lo que no se hacer o lo que hago a regañadientes; pero por los versos, en cambio, que son buenos, no me dan un centavo [...]”. Lo que explica la ayuda prestada por Eduardo Carrasquilla, Amado Nervo, y algún otro, para redactar los artículos que luego aparecían firmados por R. Darío²⁴. Consideración de R. Darío y comentario de M. Ugarte que contrastan con las abundantes crónicas que escribiera aquél desde diferentes ciudades europeas (París, Madrid, Barcelona, Londres y Bruselas) luego recopiladas en una serie de libros de crónicas. Opinión, a su vez, la de M. Ugarte, distinta a la de G. Schmigalle, quien recientemente afirma que “Darío no menospreciaba su prosa periodística, a la cual logró imprimir un sello muy personal”; aunque, en otro momento, cuando se refiere a la crónica «París. Hombres, hechos e ideas», manifiesta: “Firmada descuidadamente con una D., como si el poeta Rubén Darío no estuviera plenamente identificado con ella, [...]”²⁵. Cuestión no exenta de interés, que evidencia el entreverado mundo de crónicas y cronistas en la época, pero que nos aleja de nuestros presupuestos.

Madrid, ciudad en la que también residen la mayoría de los escritores hispanoamericanos que han estado en París, determina, para éstos, un ámbito espiritual distinto al de París que se sobrepone al estrictamente cultural y mundano. España representa una vuelta a sus orígenes, a sus ancestros; pues una buena parte de ellos tienen una línea de ascendencia familiar directa de padres o de abuelos españoles que marcharon a América. Por ello, una vez entre nosotros, además de compartir el mismo idioma y por una mayor afinidad en las costumbres, no son considerados “rastas” o metecos como, despectivamente, a veces, los denominan en Francia. Aquí, su integración en el ambiente cultural y literario fue rápida. Y a muchos de ellos, en cierta forma, la experiencia parisina de buscar relaciones con los grandes escritores del momento, la de integrarse en

²⁴ Cfr. M. Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, cit., p. 125.

²⁵ Cfr. Günter Schmigalle, “Introducción”, en Rubén Darío, *¿Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912*, en G. Schmigalle (ed.), Madrid, Veintisieteletras, 2008, pp., 7-20, pp., 7 y 11, respectivamente.

tertulias literarias o la de introducirse en las casas editoras y en las redacciones de los periódicos, le facilitó el adiestramiento necesario para mejor moverse por el ambiente de un Madrid menos cosmopolita que el de París. Hasta el punto de que su incorporación a la sociedad española fue total. Sus nombres, los títulos y la temática de sus obras apenas tenían el marchamo de extranjeros en el panorama literario español. Tal es así, que los editores y empresas periodísticas los aceptaron con complacencia. Y éstos, los autores hispanoamericanos, respondieron mediante una cooperación eficiente al mundo editor; como por ejemplo E. Zamacois con la creación de las revistas *Vida Galante*, junto al editor Sopena, en Barcelona, *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*, en Madrid; y asimismo la editorial *Cosmópolis*, en Barcelona, de corta existencia, destinada a la traducción de obras españolas para su distribución en Francia. Idea, la de la divulgación de la literatura española en el país vecino que, como ya hemos apuntado, también tuvo otro cubano: A. Insúa. Sin embargo, E. Zamacois es recordado por su feliz iniciativa de crear *El Cuento Semanal*. Todo un referente, por el éxito editorial alcanzado, que constituyó como el pistoletazo de salida para la fundación de muy numerosas revistas literarias dedicadas a la publicación de novelas corta. Y que fue, sin duda, un terreno abonado para que los novelistas hispanoamericanos divulgaran su narrativa breve y se hicieran populares en España. Popularidad a la que contribuyó la presencia constante de sus firmas en periódicos y revistas nacionales. Hecho que no pasó desapercibido a los editores con prestigio a la hora de ofrecer contratos de edición a los novelistas hispanoamericanos, o bien a la hora de publicar antologías de autores iberoamericanos. Unos pocos ejemplos pueden ser representativos: la editorial catalana Sopena publicó las obras completas de J. M. Vargas Vila, y la mayor parte de los títulos de A. Hernández Catá, E. Zamacois, Carlos María Ocantos y M. Ugarte; la editorial Renacimiento, por su parte, dio a la luz numerosos títulos A. Insúa, E. Bobadilla, E. Zamacois, A. Hernández Catá, y A. Nervo; la librería de la Viuda de Pueyo editó las obras de E. Gómez Carrillo; y la editorial Maucci, en su colección “obras poéticas” publicó una serie de antologías bajo la denominación “Parnaso”: argentino, venezolano, cubano, mexicano, chileno y nicaragüense.

Pero más que la publicación de artículos y crónicas en la prensa diaria o la edición de sus obras en editoriales de prestigio, lo que realmente dio celebridad a los escritores hispanoamericanos, como acabamos de indicar, fue la publicación de sus novelas cortas en las revistas especializadas en el género. Revistas, alguna de ellas, de las que se hicieron tiradas que superaban los 40.000 ejemplares. Y en las que estuvieron presentes, desde su aparición, los novelistas hispanoamericanos. En concreto, en *El Cuento Semanal*, que inicia su andadura el 4 de

enero de 1907²⁶, y en cuyo seno se generó la llamada por F. C. Sainz de Robles *La Promoción de «El Cuento Semanal» (1907-1925)*²⁷, aparecieron novelas cortas, según orden alfabético, de: M. Aranaz Castellanos (nº 213, 1909), J. S. Chocano (nº 83, 1908), E. Gómez Carrillo (nº 144, 1909), A. Hernández Catá (nº 74, 1908; nº 172, 1909), A. Insúa (nº 48, 1907; nº 123, 1909; nº 153, 1909; nº 186, 1910; nº 251, 1911; nº 261, 1911), A. Nervo (nº 17, 1907), F. Sassone (nº 69, 1908; nº 167, 1910), M. Ugarte (nº 29, 1907; nº 89, 1908), G. Vivero (nº 178, 1910), y el propio E. Zamacois (nº 4, 1907; nº 60, 1908; nº 97, 1908)²⁸. Amplia representación hispanoamericana que se hará más ostensible en años sucesivos en otras revistas. En algún caso, como fue el de J. M. Vargas Vila, se dio la circunstancia de publicar casi en exclusiva para una sola revista: *La Novela Corta*. En ella aparecieron 13 novelas cortas del autor colombiano (nº 30, 1916; nº 58, 1917; nº 100, 1917; nº 125, 1918; nº 145, 1918; nº 166, 1919; nº 190, 1919; nº 204, 1919; nº 226, 1920; nº 256, 1920; nº 282, 1921; nº 295, 1921; nº 316, 1922)²⁹. *La Novela Semanal* fue una de las revistas que más se preocupó por la publicación de novelas cortas autores hispanoamericanos que no eran asiduos en otras revistas de la misma naturaleza. Por ejemplo: el colombiano Eduardo Carrasquilla Mallarino, Augusto D'Halmar, Manuel Gálvez o Carlos María Ocantos. Frente a éstos, hubo otros tan prolíficos y requeridos que no había revista en la que no aparecieran varias de sus novelas cortas: A. Insúa, E. Zamacois, A. Hernández Catá y F. Sassone. También eran habituales en las revistas, aunque en menor medida que los anteriores: R. Blanco-Fomboana, A. Nervo, Valentín de Pedro, E. Gómez Carrillo, A. Ghiraldo y los hermanos cubanos Augusto y Gustavo Vivero.

Un grupo de autores, muchos de ellos, considerados hoy de segunda fila, cuyos nombres y obras apenas han merecido una contadas líneas en las historias generales de la literatura hispanoamericana, que estimamos son dignos de

²⁶ Para una breve perspectiva de conjunto sobre la creación y desarrollo de tal revista, véase Manuel Martínez Arnaldos, "El Cuento Semanal: proyecto y proyección", en *Monteagudo*, 3ª época, nº 12, 2007, pp. 11-26. Un estudio más amplio y completo nos lo ofrecen B. Magnien et al., *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, ediciones de la Torre, 1986.

²⁷ Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

²⁸ Razones de espacio nos impiden anotar, junto a los números de la publicación, los títulos de la novelas cortas; pero se pueden comprobar en el catálogo de la revista que nos ofrece B. Magnien et al, *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*, cit., p. 221 y ss.

²⁹ Para la correspondencia del número de la publicación y el título de la novela corta, véase el catálogo en CD que se incluye en el libro de Roselyne Mogin-Martin, *La Novela Corta*, Madrid, C.S.I.C., 2000.

una mayor atención. Pues fueron ellos de los primeros, desde la lejanía de sus respectivos países, en hacer un frente común para mostrar un sentido nacionalista de iberoamérica. Aunque es cierto que, en algún caso, su vinculación, sobre todo con España, fue tan intensa que aquí pasaron la mayor parte de su existencia (Valentín de Pedro, Manuel Ugarte, Eduardo Zamacois) e incluso hasta el final de sus días (Carlos María Ocantos, Alberto Insúa, José María Vargas Vila, Luis G. Urbina y Felipe Sassone). Siendo considerados, y a veces confundidos, como autores españoles. Una integración en el ambiente cultural español de la época, que a muchos de ellos (E. Zamacois, A. Insúa, A. Hernández Catá, Valentín de Pedro, J.M. Vargas Vila, F. Sassone, A. Ghiraldo, o E. Gómez Carrillo) les llevó a aprovechar el rendimiento que la literatura popular ofrecía para desarrollar una extensa producción literaria cercana a lo subliterario. Una opción que no fue obstáculo para que alguno de ellos, en concreto A. Hernández Catá, J.M. Vargas Vila y Valentín de Pedro, junto a otros como M. Ugarte, A. D'Halmar, A. Ghiraldo y M. Gálvez, se involucraran, ideológicamente, en cuestiones sociales y políticas, en ocasiones tendentes al anarquismo (J. M. Vargas Vila, A. Ghiraldo), al sindicalismo de la C.N.T. (Valentín de Pedro), o al socialismo (M. Ugarte, al que luego renunció), que habrán de quedar reflejadas no sólo en ensayos específicos, sino que trascenderán, de forma más o menos ostensible, a su novelística. Y puede servir la obra de A. Hernández Catá como ejemplo revelador de esa ambivalencia o conexión de ideología, política y literatura. Antes de su ensayo *Un cementerio en las Antillas* (1933) había publicado novelas cortas como *La piel* (1913), *El drama de la señorita de Occidente* (1921), *La puerta falsa* (1931), o *La niña débil* (1931), en las que denuncia las diferencias sociales, de razas y de culturas³⁰. Concienciación ideológica compartida por este grupo de hispanoamericanos, entre los que también prevalece la lucha contra las dictaduras, el anticolonialismo, el antiimperialismo de Estados Unidos, y la búsqueda de una unidad iberoamericana. Y fue la condición de apátridas, más que la lengua común, lo que les hizo borrar fronteras, pues en París o en Madrid era complejo trazar una línea divisoria, por ejemplo, entre la literatura hondureña, costarricense y panameña, y desarrollar una percepción de lo iberoamericano como unidad geográfica y espiritual. Coincidieron, no como llega a postular E. Anderson Imbert que los nacidos entre 1870 y 1885 “por acomodarse mejor a la línea de luces en el horizonte europeo, alinearon hombro con hombro y dieron la espalda a América”³¹; sino que fueron las circunstancias de

³⁰ Véase, Manuel Martínez Arnaldos, “El modernismo y la evolución de los géneros narrativos breves. A propósito de Alfonso Hernández Catá”, en *Tropelias*, 12-14, 2001-2003. pp. 313-325.

³¹ Cfr. E. Anderson Imbert, *historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols., México, F.C.E., 1970, vol. I, p. 398.

la vida, más allá o en relativa dependencia con las corrientes modernistas, de los formalismo y del acontecer estético, en el que vivieron inmersos, las que les hicieron emanciparse de la tradición clásica para unirse en un nuevo sentir humano, social y cultural, impregnado de sociología romántica y de cosmopolitismo europeo, para tener una nueva visión de América. Pero nunca dieron la espalda a América, ni fueron, ante todo, como también afirma Anderson Imbert, “cosmopolitas y exóticos” que a través de los románticos, parnasianos y simbolistas, iluminaron de extrañas fosforescencias las tierras americanas³². Antes bien, iniciaron un movimiento de renovación, en la opinión que compartimos de M. Ugarte, dentro del idioma, en concordancia con la generación del 98. “La vacuas solemnidades y las frondosas circunlocuciones, llenas de arrendajos, se trocaron pese al inevitable americanismo hereje, en prosa palpitante, rápida, flexible, apta para expresar matices modernos”³³. Un grupo, en definitiva, que desde la distancia, desde Europa, pero con frecuentes viajes o giras para impartir conferencias, y con prolongadas permanencias en sus tierras americanas, y pese a los matices diferenciales de sus componentes, incorporaron a la literatura en general una moderna visión alejada del criollismo engañoso como expresión de un nuevo sentimiento unificador de lo hispanoamericano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1970), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica.
- BONAFOUX, Luis (1909), *De mi vida y milagros, Los Contemporáneos*, nº 26, Madrid, 25 de junio.
- DUGAST, Jacques (2003), *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1910), *Las Sibilas de París*, Madrid, Viuda de Pueyo.
- _____ (1916), *Los primeros pasos en París, La Novela Corta*, nº 197, Madrid, 6 de septiembre.
- INSÚA, Alberto (1953), *Memorias*, 2 vols., Madrid, Tesoro.
- LEROY, Géraudi et Bertrand-Sabiani, Julie (1998), *La vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MAGNIEN et al. (1986), *Ideología y texto en El Cuento Semanal ((1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- MARÍAS, Julián (1967), *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente.
- _____ (1975), *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2001-2003), “El Modernismo y la evolución de los

³² Ibid.

³³ Cfr. M. Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, cit., pp. 207-208.

- géneros narrativos breves. A propósito de Alfonso Hernández Catá", en *Tropelías*, 12-14, pp., 313-325.
- _____ (2007), "El Cuento Semanal: proyecto y proyección", en *Monteagudo*, 3ª época, 12, pp., 11-26.
- MOGIN-MARTIN, Roselyne (2000), *La Novela Corta*, Madrid, C.S.I.C.
- NERVO, Amado (1991), *Obras Completas*, 2 vols., Madrid, Aguilar.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976), *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente.
- _____ (1976), *En torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente.
- PETERSEN, Julius (1946), "Las generaciones literarias", en E. Ermantinger (ed.), *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1975), *La promoción de «El Cuento Semanal» (1907-1925)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SASSONE, Felipe (1958), *La rueda de mi fortuna*, Madrid, Aguilar.
- SCHMIGALLE, Günther (2008), "Introducción", en Rubén Darío, *¿Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912*, G. Schmigalle (ed.), Madrid, veintisieteletas, pp. 7-20.
- UGARTE, Manuel (1951), *La dramática intimidad de una generación*, Madrid, Prensa Española.
- VV.AA. (1978), *Cambio generacional y sociedad*, Madrid, Karpos.
- ZAMACOIS, Eduardo (1964), *Un hombre que se va...*, Barcelona, AHR.

MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS³⁴

Universidad de Murcia

³⁴ Este trabajo es resultado de una investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia HUM2007-60295/FILO, concedido por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

UNA LECTURA GENÉTICA DE VIAJE OLVIDADO (1937), DE SILVINA OCAMPO¹

Como “arte” de lo irracional y del deseo,
la fantasía ha sido persistentemente silenciada.
Rosie Jackson, *The Literature of Subversion*

ITINERARIOS DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA.

Luego de la publicación del primer libro de relatos de Silvina Ocampo, *Viaje Olvidado* (1937), su hermana Victoria censuró desde las páginas de *Sur* los “desaciertos que molestan”, las “imágenes no logradas, que parecen atacadas de tortícolis”², los *maladresses*, los defectos, la pereza de una narradora empeñada en sacarle la lengua no sólo a la gramática sino a la literatura en general. Más allá de este acontecimiento anecdótico, la recepción inicial que la crítica tuvo de sus cuentos más de una vez cayó en el lugar común de insistir sobre la *profunda incomodidad que provocan en el gusto clásico*³.

¿Pero qué propiedad inmanente de los textos de Ocampo tendría la capacidad de “desarmar” al lector, de transformarlo en el receptor de una textualidad anómala, capaz de quebrar todo pacto de lectura? ¿Qué características lo convierten en un auténtico texto *de goce* capaz de hacer vacilar los fundamentos culturales del lector empírico? ⁴

Un rápido inventario de diferentes trabajos críticos permite comprobar que muchos de sus comentaristas recuperan el lugar preponderante que la prosa de

¹ Agradezco a la profesora Beatriz Sarlo, quien en septiembre de 2002, durante mi examen final de la materia *Literatura Argentina II* en la Universidad de Buenos Aires –cátedra de la que entonces era docente titular– me impulsó a emprender abordajes comparatistas de la literatura con disciplinas limítrofes: el tema de este trabajo –el discurso fantástico en la narrativa de Ocampo interpelado desde las categorías de la Psicología Genética– fue sugerido en ocasión de ese examen y, ante mi incertidumbre en avanzar hacia otros ámbitos del conocimiento a priori alejados del terreno literario, su aliento resultó vital.

² Victoria Ocampo. “Viaje olvidado” en *Sur* n° 7, Buenos Aires, noviembre de 1937, p. 121.

³ Matilde Sánchez (comp). Las reglas del secreto, *Fondo de Cultura Económica, México*, 1991, p. 14.

⁴ A este respecto, señala Judith Podlubne que es probable que nadie haya leído mejor los comienzos literarios de Silvina Ocampo que su hermana Victoria. Como indicó Enrique Pezzoni (1986: 195), la exasperación que le provocó comprobar que sus recuerdos de infancia no coincidían con los de ella le permitió “ser certera, a pesar de sí”. Se ha insistido con frecuencia en el recelo manifiesto que este debut le causó y en “el gesto elocuente de primogénita ofendida” (Sánchez 1991: 13) que la impulsó a reseñar con severidad el primer libro de Silvina. Se ha señalado también que sus objeciones pueden leerse, en sentido contrario, como un registro de los hallazgos de su hermana.

Silvina otorga a los niños. Noemí Ulla opina que Ocampo se introduce en el mundo de los infantes y, sin ninguna máscara de idealización, descubre la maldad, el odio, la venganza que suelen convivir en ellos⁵.

En 1959, Tomás Eloy Martínez comenta el libro *La Furia*, recientemente aparecido, y afirma que todos sus cuentos señalan alguna forma de crueldad, principalmente encarnada en los niños, que es capaz de “suscitar malestares”, cambios de ánimo y desencadenar el estupor del lector. Por su parte, Antonio Pagés Larraya también identifica la importancia que Silvina Ocampo otorga al mundo íntimo de la infancia y a la “torturadora presencia de la niñez”. Victoria Ocampo reconoce el lenguaje cifrado de la infancia, que es el del sueño y la poesía, y Matilde Sánchez identifica a los niños como agentes de la crueldad, de las transformaciones y de la inversión del tiempo, propulsores de un “mundo bajo” que tiene “la mayor intensidad del deseo”⁶.

Otros autores acentúan la dimensión biográfica de esta elección: resucitar la infancia, para José Bianco, consigue poner de manifiesto la nostalgia del adulto ante la desaparición de la misma, mientras que Adriana Mancini rastrea los referentes históricos reales de sus cuentos –por ejemplo, los mendigos que pululaban cerca de su casa de San Isidro cuando ella era niña– sosteniendo que los materiales que constituyen los cuentos de Silvina remiten a conflictos y tensiones sociales cribados por una mirada sutil e inquisitiva⁷, que la escritura recrea a posteriori. Mancini descubre una especie de resistencia en la escritura de Ocampo, un cuestionamiento de las ideologías, del orden y de las prácticas dominantes. En consonancia con este planteo, Sylvia Molloy ve en la corrosión de las estructuras y los lenguajes tradicionales una estrategia de denuncia de las convenciones que rigen la visión de mundo que las origina⁸.

Existen tres propiedades que determinan la unidad de un texto: una depende del enunciado, otra de la enunciación y otra de la sintaxis. Analizaré la especificidad del discurso fantástico de Ocampo desde el punto de vista del enunciado.

MODO FANTÁSTICO Y CATEGORÍAS PIAGETIANAS.

Uno de los rasgos fundamentales del modo fantástico es un determinado empleo del discurso figurado. Desde mi punto de vista, los relatos de Ocampo

⁵ Noemí Ulla. La continuación y otras páginas, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.

⁶ Matilde Sánchez, *Ibíd.*, p. 16.

⁷ Adriana Mancini, “Amo y esclavo, una relación eficaz: Silvina Ocampo y Jean Genet” en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 575, 1998, pp. 73-88.

⁸ Sylvia Molloy, “Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje” en *Sur* n° 320, octubre de 1969.

llevan al extremo la tensión entre el sentido literal y el metafórico, uno de los peligros que para Todorov acechan al género. La presencia de los niños como actantes privilegiados y como sujetos de la enunciación es una estrategia sumamente funcional para recrear la atmósfera fantástica porque la primera infancia se caracteriza por una percepción alterada del tiempo, del espacio, de la causalidad y de los objetos.

Los niños son portadores de un discurso en el cual se hace evidente la literalidad con que comprenden la metáfora y el símbolo –rasgo que, según Todorov, es propio de la literatura fantástica– y el foco de enunciación asume siempre una perspectiva que, de acuerdo con las categorías provistas por la Psicología Genética –cuyo representante más destacado es Jean Piaget– siempre es prelógica, egocéntrica, animista, atomista y concreta, lo cual se plasma en el discurso mediante sus correspondientes figuras retóricas.

Lo que intento decir es que el narrador ocampiano –en primera o tercera persona, homodiegético o empleando un personaje reflector pero siempre con focalización interna– expresa un pensamiento basado en una lógica que requiere la colaboración de un lector implícito dispuesto a recuperar lagunas, vacíos y lugares de indeterminación implícitos en procedimientos como la ironía, la metáfora, la parodia o la elipsis.

Para Todorov, “lo fantástico tiene un vida llena de peligros”⁹. Uno de ellos nace cuando el lector no se pregunta por la naturaleza de los acontecimientos sino por la del texto mismo que los evoca, por ello este género mantiene relaciones cercanas con dos géneros vecinos: la poesía y la alegoría. Esto significa que la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico si se lee el texto rechazando toda representación y considerando cada frase como una pura combinación semántica. Sin embargo, es innegable que este género o modo trabaja continuamente con figuras retóricas, al punto de encontrar en ellas su origen.

Cabe precisar que la identificación entre el narrador (o los personajes sobre los cuales se focaliza) y los atributos de la mirada infantil –que desarrollaré en el siguiente apartado– no significa que debamos rastrear estos atributos sólo en los personajes que son niños, sino que el narrador ve, describe a través de esos ojos y recorta la realidad según las capacidades intrínsecas de esa mirada. Incluso los adultos actúan, piensan y hablan como niños.

Por ejemplo, en el cuento *El vestido verde aceituna*, la protagonista, Miss Hilton, “se sonrojaba fácilmente (...) No tenía ninguna edad (...) uno creía sorprender en ella un gesto de infancia, justo en el momento en que se acentuaban

⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora, México, 1980, p. 48.

las arrugas más profundas de la cara”¹⁰.

LA CAUSALIDAD MÁGICA

Jean Piaget identificó invariantes del pensamiento comunes a diferentes edades; así encontramos, por ejemplo, el pensamiento intuitivo, el concreto y el formal o hipotético-deductivo. La primera infancia, antes de la adquisición de la función simbólica y luego de adquirida, durante el período en que el pensamiento es aún concreto (ligado a experiencias empíricas efectivas), el pensamiento se caracteriza por ser prelógico, egocéntrico, animista y atomista¹¹.

El animismo es la tendencia a concebir las cosas como vivas y dotadas de intenciones. Aparece una indisociación entre el mundo interior o subjetivo y el universo físico; el sujeto “anima” a los cuerpos inertes. Esta operación resulta de la asimilación de las cosas a la propia actividad. Un ejemplo sería el de un niño que pregunta, mientras ve una bola que, en una terraza ligeramente inclinada, se dirige hacia la persona que se halla al final de la pendiente: ¿Por qué rueda? ¿No sabe que hay una persona allí, debajo? El pequeño interpreta los movimientos como intencionales y dirigidos; es vivo todo objeto que ejerce una actividad que comparte el hombre: la lámpara que ilumina, el horno que calienta, la luna que brilla... Los astros son particularmente inteligentes: la luna nos sigue durante nuestros paseos, incluso puede denunciarnos cuando robamos algo por la noche. En el cuento *Visiones*, incluido en *Las invitadas* (1961) un personaje explica que el armario de su habitación se transforma en otra cosa cuanto deja de mirarlo.

El animismo se traduce, en la escritura de Ocampo, en personificaciones mediante la atribución de cualidades y actividades humanas a elementos inertes. En el cuento *Cielo de claraboyas* se escucha una “voz de pies abotinados”, brotan “gritos de pelo tironeado”, se oye “una voz de cejas fruncidas”, un “llanto pequeño” y “una risa de pelo suelto y la voz negra [que] gritó, haciendo un pozo oscuro sobre el suelo”¹². La lámpara de kerosene le chista a la noche (*Esperanza en Flores*), el calentador Primus susurra en el silencio (*Eladio Rada y la casa dormida*) y las vidrieras van al encuentro de la gente de la forma más natural.

El animismo de los objetos, en *Cielo de claraboyas*, se concentra en fragmentos desgajados de una totalidad, como los órganos del cuerpo. Se corresponde con una visión atomística y acumulativa de lo real. La sinécdoque se funde con la personificación y encontramos pedazos móviles de cosas que fun-

¹⁰ Silvina Ocampo, “Viaje Olvidado” en *Cuentos completos I*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 16.

¹¹ Jean Piaget, *Seis estudios de Psicología*, Planeta Agostini, Barcelona, 1993.

¹² Silvina Ocampo, *Ibid.*, p. 12.

cionan como resortes de la trama, que se convierten en protagonistas del relato: una pollera disfrazada de tía que pulula por la casa de arriba del techo, el cordón de un zapato negro que se desata, una cabeza partida en dos que se dibuja en el vidrio.

Para la psicología genética, la construcción del universo objetivo es una operación progresiva. En la primera infancia, el sujeto presenta una percepción alterada de las categorías de objeto, espacio, causalidad y tiempo... Recursos plenamente aprovechados por la literatura fantástica, y en especial, por Silvina.

El egocentrismo consiste en la relación entre un resultado empírico y una acción cualquiera que lo ha producido. Así, por ejemplo, si un niño tira de los cordones que penden del techo de la cuna y provoca el derrumbamiento de los objetos colgados, eso lo hará relacionar causalmente la acción de tirar de un cordón para provocar un derrumbamiento, dando lugar a una causalidad mágica. En el cuento *La enemistad de las cosas*, el protagonista razona de esta misma manera: súbitamente se daba cuenta de que vivía rodeado de la enemistad de las cosas. A veces era una corbata, a veces era una tricota o un traje que le parecía que provocaba su desgracia. Por eso, el día en que estrenó la tricota azul, su novia había estado distante con él.

En los *Seis estudios de Psicología*, Piaget describe cómo un niño de seis años se sorprende de que en Ginebra existan dos lagos Salève. ¿Por qué hay dos Salève? ¿Por qué el lago de Ginebra no llega hasta Berna? La respuesta que ensaya es sencilla: hay un Gran Salève para las grandes excursiones y las personas mayores, y un Pequeño Salève para los pequeños paseos y para los niños, y si el lago de Ginebra no llega hasta Berna es porque cada ciudad debe tener su lago. De acuerdo con este razonamiento, no existe el azar en la naturaleza sino que las razones son siempre causales y finalistas. De la misma manera, en el cuento *El remanso* “era evidente que [Venancio] había nacido para ser cochero, con sus grandes bigotes y un chasquido inimitable de lengua contra el paladar, que hacía trotar cualquier caballo sobre el barro más pesado”¹³.

El análisis acerca de cómo el niño hace las preguntas demuestra claramente el carácter egocéntrico de su pensamiento. Cuando el pensamiento del niño se aleja de lo real substituye los objetos ausentes por su representación: varios años más tarde alcanzará la reflexión libre y desligada de lo real. Por ello el pensamiento concreto no permite acceder a la metáfora, y es verosímil que un niño haga asociaciones extrañas al intentar reponer la laguna de sentido que existe entre lo que se dice y el concepto evocado.

La interpretación literal de la metáfora en el género fantástico se ofrece de

¹³ Silvina Ocampo, *Ibíd.*, p. 20.

manera paradigmática, por ejemplo, en el cuento *Vera*, de Villiers de L' Isle Adam, donde la frase "el amor es más fuerte que la muerte" hace irrumpir el plano sobrenatural cuando el sentido figurado pasa a ser interpretado literalmente. Así también lo entiende Claude Vildrac en *El pasaporte perdido*: ¿Quién era Elvia? Una guaranga, decían algunos. Una mujer de la vida, había dicho un viejo, tapándose la boca. Pero para Claude, en vez de ser una prostituta, "una mujer de la vida debería tener un traje negro de trabajadora, con grandes remiendos y zapatos gastados de caminar por la vida (...) con la boca despintada y una gran bolsa en las espaldas"¹⁴.

El narrador de los relatos de Silvina Ocampo también acumula exageradamente, se regodea en la descripción del espacio, conecta elementos pertenecientes a diferentes campos semánticos, crea una atmósfera donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños, según la apreciación de su hermana en *Sur*. Significado asociativo de la palabra que a veces puede propiciar las combinaciones más extrañas y que se vincula con el intento de recuperar significado por contexto. Así Claude Vildrac, va al restaurante "La sonámbula" y ve aparecer en el plato a varias sonámbulas chiquititas de cabellos sueltos. En el cuento *El remanso*, Cándida huye ante su imagen porque creyó ver un parentesco lejano con una estrella de cine que había visto un día en un film, donde la heroína se escapaba de su casa.

La "atmósfera propicia a la magia surte efecto desde el primer relato. El lector se habitúa a ella sin violencia, y poco después experimenta el mismo asombro de los niños ante las peripecias (...) y los sucesos milagrosos le parecen el colmo de la naturalidad"¹⁵. En la causalidad de la primera infancia, según Piaget, "las leyes naturales accesibles al niño se confunden con las leyes morales y el determinismo con la obligación"¹⁶. Así, el barco flota porque tiene que flotar; no hay lugar para el cuestionamiento de las causas ni la demostración, y la luna sólo alumbra de noche porque "no es la que manda".

Podemos ver hasta qué punto son coherentes entre sí dentro de su prelogismo las diversas manifestaciones de este pensamiento incipiente: asimilación deformadora de la realidad a la actividad propia, sostiene Piaget. En la narrativa de Ocampo es *natural* que de pronto un pez redondo, de aletas festoneadas por las grandes profundidades del mar, con un pico largo de medio metro ingrese volando por la puerta y comience a picar las peonías de un cuadro y después las bombitas de luz, como anticipación de un naufragio. Para Todorov

¹⁴ Silvina Ocampo, *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ José Bianco, "Extravagancias cotidianas", en *Clarín*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1999, p. 8.

¹⁶ Jean Piaget, *Ibid.*, p. 112.

estaríamos en el campo de lo maravilloso hiperbólico: los fenómenos son sobrenaturales por sus dimensiones superiores a las que nos resultan familiares pero no provocan sorpresa alguna en los personajes.

Menciona también Todorov la falta de sorpresa ante un acontecimiento inaudito, como sucede en *La nariz* de Gogol o en *La metamorfosis* kafkiana (“nunca nos asombraremos lo suficiente de esa falta de asombro” decía Camus refiriéndose a Kafka). En Ocampo, la falta de sorpresa de los personajes suele estar asociada a circunstancias donde se desarrolla alguna forma de la crueldad. En *La boda* –relato posterior, incluido en *Las invitadas*, de 1961– una niña de siete años ve una araña en una enredadera y quiere matarla, pero Roberta, su amiga, le dice que una señora francesa le había contado que “la araña por la noche es esperanza”. La niña piensa que entonces es mejor guardarla en una cajita para una oportunidad en que “necesite” esperanza. Como ese día era la víspera del casamiento de su amiga Arminda, la niña decide colocar la enorme araña dentro del rodete que va a usar la novia el día de la boda. Pero como la araña es venenosa, la novia cae muerta apenas entra a la iglesia, episodio relatado por la niña como un acontecimiento cotidiano, sin huellas de asombro, quedando en evidencia la distancia que existe entre la ingenuidad infantil y la crueldad de lo narrado que Daniel Balderston había identificado también en la narrativa de Wilcock¹⁷.

LA MIRADA QUE RESISTE A LA DOMESTICACIÓN

...Me llamo Beatriz. Tengo doce años.
Tengo una falda azul y cintas en el pelo.
A través de estas flores como a través de un velo
Veo confusamente los detalles extraños
De un infierno en el cielo.
Silvina Ocampo, *Fantasmas de las glicinas*.

Una lectura “genética” de los cuentos fantásticos de Silvina Ocampo nos permite identificar un aspecto original de la obra de esta narradora, que es la evocación eficaz de las estructuras del pensamiento infantil a través de personajes que se comportan y razonan como si comprendieran la realidad de una manera pre-lógica, egocéntrica, animista y acumulativa.

Tal vez el mayor logro de Ocampo en el terreno de lo fantástico no radique en la vacilación experimentada por un receptor que no conoce más que las leyes naturales cuando se encuentra frente a un acontecimiento que contradice las

¹⁷ Daniel Balderston, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock” en *Revista Hispanoamericana* n° 125, octubre de 1983.

leyes de la naturaleza “tales como la experiencia nos enseñó a conocerlas”. Si para definir el modo fantástico el análisis estructural hace intervenir la relación entre el mundo del discurso y el mundo fenoménico, tal vez para definir más ampliamente lo fantástico haya que considerar otros tipos de experiencias de percepción del mundo, como pueden ser la enajenada o la infantil.

Quizá el absurdo que Victoria censuró en el estilo de su hermana radique en otra forma de mirar el mundo. La incompreensión, en este caso, pondría en evidencia la imposibilidad de recuperar la inocencia originaria, perdida tras la metódica domesticación de una mirada “adulta”.

BIBLIOGRAFÍA.

- BALDERSTON, Daniel, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock” en *Revista Hispanoamericana* n° 125, octubre de 1983.
- BIANCO, José, “Extravagancias cotidianas”, en *Clarín*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1999.
- GOLDCHLUK, Graciela, “Silvina Ocampo. La inquietud de la palabra” en *Cuadernos Angers-La Plata*, n° 1, 1996.
- MANZINI, Adriana, “Amo y esclavo, una relación eficaz: Silvina Ocampo y Jean Genet” en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 575, 1998.
- MOLLOY, Sylvia, “Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje” en *Sur* n° 320, octubre de 1969.
- OCAMPO, Silvina, “Viaje Olvidado” en *Cuentos completos I*, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- OCAMPO, Victoria, “Viaje olvidado” en *Sur* n° 7, Buenos Aires, noviembre de 1937
- PEZZONI, Enrique, “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social” en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- PIAGET, Jean, *Seis estudios de Psicología*, Planeta Agostini, Barcelona, 1993.
- PODLUBNE Judith, “Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*)” en revista *Orbis Tertius*. Disponible en: <http://163.10.30.203:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/18-podlubne.pdf>
- SANCHEZ, Matilde (comp). *Las reglas del secreto*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora, México, 1980.
- ULLA, Noemí, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.
- ULLA, Noemí, *La continuación y otras páginas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS NACIONALES HISPANOAMERICANOS EN LA RED: HACIA LA DIFUSIÓN GLO- BAL DE LA EDUCACIÓN Y DE LA MEMORIA HISTÓRICA

1.- INTRODUCCIÓN

Las bibliotecas y los archivos son instituciones públicas que deben potenciar el crecimiento intelectual y personal de los ciudadanos de un país. Sin embargo, la población hace poco uso de ellas, especialmente de los segundos. La conservación del patrimonio escrito y la difusión de la cultura nacional son tareas perfectamente compatibles en esta nueva forma de comunicación y difusión que permite la utilización de la Red.

Si nos referimos ahora a los archivos y las bibliotecas nacionales, nos encontraremos con dos de las instituciones documentales más importantes de un país, ya que generalmente albergan las mayores y mejores colecciones, y suelen disponer de las mayores partidas presupuestarias. Una Biblioteca Nacional es un elemento significativo de la cultura de una nación, y representa unas señas de identidad cultural. Esta situación está tan clara que cuando se quiere destruir la cultura de un país y sus símbolos más representativos, la Biblioteca Nacional es uno de los primeros objetivos de dicha destrucción¹.

Es difícil encontrar una definición común² sobre qué es una Biblioteca Nacional³. Sin embargo, sí que está claro el papel fundamental que representan en la función de conservar y mantener el patrimonio cultural nacional. La difusión sería la tercera de estas funciones, y actualmente Internet ofrece una serie importante de herramientas para facilitar el conocimiento de esa identidad tanto para los propios habitantes del país como para el resto del mundo que esté inte-

¹ FUENTES ROMERO, Juan José. La memoria de lo escrito: bibliotecas nacionales e identidad cultural. *Boletín de la ANABAD*. 2001, t. 51, n. 4, p. 109.

² Este tema ha sido estudiado, entre otros, por Fuentes Romero y Line y Line, que coinciden en la dificultad de encontrar unanimidad en ello. Véase: FUENTES ROMERO, Juan José. *Las bibliotecas nacionales: un estado de la cuestión*. Gijón: Trea, 2003, p. 16-18; y LINE, Maurice B. y LINE, Joyce. *National Libraries*. Londres: ASLIB, 1979.

³ El *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, en la edición del 2004 (p. 113), la define como la "institución de carácter público, enciclopédico y conservador sostenida por la nación y destinada a guardar los tesoros bibliográficos y la producción intelectual de su país". El *Diccionario del archivero-bibliotecario: terminología de la elaboración, tratamiento y utilización de los materiales propios de los centros documentales*, en la edición del 2000 (p. 51) la definen como la "biblioteca estatal representativa de la cultura de una nación, a cuyo efecto reúne la producción bibliográfica nacional como beneficiaria del depósito legal, así como la de los autores nacionales y la relacionada con cualquier aspecto de la vida de la nación, a la vez que actúa como cabecera de su sistema bibliotecario".

resado en ello. Sin contar que aparte de la difusión, la digitalización y la posibilidad de ofrecer fondos a través de la Red contribuyen a que los documentos originales se conserven, y facilita el acceso desde cualquier ordenador conectado a Internet.

Tampoco existe unanimidad sobre el concepto de Archivo Nacional⁴. A pesar de que también encontramos distintas concepciones, hay una función clara: conservar la memoria histórica, los testimonios de la identidad forjada a través de los siglos. Sin embargo, difícilmente se asocian éstos con la difusión, pero no hay duda de que si la memoria no se conoce, no se puede apreciar; incluso a muchos efectos es como si no existiera, con lo cual la divulgación, manteniendo por supuesto la integridad de la colección, tácita o explícitamente, late dentro los deberes de estas magníficas y extensas instituciones públicas, dormidas o en letargo durante mucho tiempo. Pero la responsabilidad de esta aparente pasividad no tiene porqué dirigirse siempre a sus directores o trabajadores, a veces también es el resultado de una política nacional que ignora los deberes de las modernas Administraciones Públicas, y que con frecuencia condena al ostracismo a estas instituciones centenarias. A pesar de ello, sea de quien sea la responsabilidad, es necesario recordar que de tanta riqueza escondida u olvidada no beneficia a nadie, sino que sólo refleja despreocupación y desconocimiento. Y que en el aparente antagonismo entre Historia y Tecnología, la última puede ser una aliada de la primera en la función, hoy día ineludible, de difundir el patrimonio, la memoria y los testimonios de muchos siglos de historia, y transmitirlo a las siguientes generaciones,.

En general, la población asocia las bibliotecas con la educación, pero desconoce la relación existente entre archivos y educación. Como hemos mencionado anteriormente, los archivos albergan grandes depósitos de documentos históricos, por lo que estas instituciones culturales pueden ayudar a mejorar los procesos de enseñanza y aprendizaje de las Ciencias Sociales, y particularmente de la Historia. Sin embargo, en la actualidad apenas se potencia la relación entre ellas⁵.

⁴ Una definición válida es la que se recoge en el *Diccionario del archivero-bibliotecario*: “archivo histórico que recoge y conserva la documentación relacionada con la historia de la nación”. Otra se recoge en el *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación* (edición 2004, p. 101) y lo define como aquella “institución que custodia y gestiona fondos documentales permanentes producidos por las personas físicas y jurídicas, públicas y privadas de un país, región o nación”.

⁵ GARCÍA ANDRÉS, Joaquín y FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Jesús. Archivos y educación: otras experiencias. *Boletín Acal*. 1998, n. 30, p. 18-24. Estos autores describen algunas de las experiencias llevadas a cabo e indican que algunas son iniciativa de los archivos, otras de los centros de profesores y la mayoría son fruto de la colaboración entre ambos.

El objetivo de este trabajo consiste en descubrir la situación actual de los archivos y bibliotecas nacionales de América Latina⁶ con presencia en Internet. Pretendemos conocer el número de ellos que están en la Red y evaluar los contenidos que ofrecen.

2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Varios son los autores que han teorizado sobre este interesante tema. Por una parte añadimos los trabajos que se han encargado de revisar la relación entre archivos y educación, y por otra la vinculación, creemos que deseable y necesaria, entre instituciones documentales, y en especial la de rango nacional, y las tecnologías de la información y de las comunicaciones.

Boadas⁷ opina que los archivos deben actuar y promover actividades, pero no para dar a conocer el archivo, sino para satisfacer las necesidades e intereses de los ciudadanos, pues de esta forma se conseguirán nuevos usuarios. Martín-Pozuelo y Crespo⁸ analizan la difusión que llevan a cabo los archivos de todos los países del mundo como herramienta para tener presencia en la sociedad y concluyen que la archivística debe crecer teórica y prácticamente contemplando la rentabilidad social como una de sus funciones prioritarias.

Estepa⁹ especifica los motivos de esa escasa comunicación entre archivos y educación: la escuela y los archivos tienen poca relación; el profesor tiene desconfianza y recelos, y los archiveros han desatendido la vertiente más humanista de la profesión, la de promover y difundir el conocimiento de su entorno a través de la investigación y difusión de los fondos documentales. Por su parte,

⁶ Vargas habla de lo inapropiado de “etiquetar toda la gente y las naciones localizadas en América Central, América del Sur y el Caribe como 'Latina'”. La autora defiende que no hay una identidad común entre las naciones mesoamericanas, sudamericanas y caribeñas. Puede consultarse esta y otra información de la autora en: VARGAS HERNÁNDEZ, José Guadalupe. Algunos mitos, estereotipos, realidades y retos de Latinoamérica. *Historia Actual Online* [en línea]. 2004, n. 3.

Disponible en <<http://www.historia-actual.com/HAO/Volumes/Volume1/Issue3/esp/v1i3c6.pdf>>. [Consulta:16.05.2007]

⁷ BOADAS, Joan. Archivos, ciudadanos y cultura: un encuentro posible. En: *XII Jornadas de Archivos Municipales*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, Ayuntamiento de Coslada. 1998, p. 57-62.

⁸ MARTÍN-POZUELO CAMPILLOS, M^a Paz y CRESPO NOGALES, Sonia. La rentabilidad social del archivo: nueva dimensión de la archivística. En: *Actas del Congreso de Archivos de Canarias. El Archivo, ¿un servicio público?* La Oliva (Fuerteventura): 19-21 de octubre de 2006, p. 119-136.

⁹ ESTEPA JIMÉNEZ, Jesús. El Patrimonio documental y los archivos como recursos en la enseñanza de las Ciencias Sociales. En: *Aprender y enseñar con el archivo: VII Jornadas Archivísticas*. Huelva: Diputación provincial de Huelva, Archivo, 2004, p. 33-45.

Álvarez¹⁰ defiende la colaboración entre los archivos y las universidades.

Realmente es que resulta muy difícil acceder a las fuentes primarias (lejanía, lo que se transforma en costos y tiempo de los que con frecuencia no disponemos), y en el caso de conseguirlo, nos enfrentamos a otros problemas, como el horario, la accesibilidad y estado de conservación del documento, la tipología de la letra, etc. Petrel Marín¹¹ critica algunos de estos problemas. Sin embargo, las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) están reduciendo estas barreras de acceso al documento, aunque desde luego sólo estamos en el principio y queda mucho por hacer¹².

En una de sus obras, Cerdá¹³ defiende la oportunidad que Internet ofrece para romper con la imagen de espacio cerrado y lejano que siempre han tenido los archivos, y en otra¹⁴, explica la relación existente entre archivos y educación, así como de la importancia que tienen las tecnologías de la información como nuevo medio de acceso y difusión de los servicios de archivo. El autor habla de las limitaciones que existen para la utilización de las tecnologías por parte de los archiveros y de los profesores, y afirma que el primer y gran problema es el de la formación. Comenta el autor que según recientes prospectivas, en España el 34% de los profesores de enseñanza no universitaria ignora el manejo básico de un ordenador, y que apenas existen webs de archivos accesibles, fáciles de utilizar, de interfaz amigable y con sistema de ayuda.

Tribó¹⁵ también habla de la interacción entre la enseñanza y la archivística. Reflexiona sobre qué enseñar de historia en la escolaridad y la utilización de las fuentes primarias documentales en la enseñanza-aprendizaje de la historia. La

¹⁰ ÁLVAREZ PINEDO, Francisco Javier. La contribución de los archivos al conocimiento científico. En: RIBOT GARCÍA, Luis A. (coord.). *El libro, las bibliotecas y los archivos en España a comienzos del Tercer Milenio*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, p. 291-304.

¹¹ PETREL MARÍN, Aurelio. El investigador y los archivos. En: *Miradas a la Historia: reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llois*. NICOLÁS, Encarna y GÓMEZ, José Antonio (coords.). Murcia: Universidad de Murcia, 2004, p. 219-229.

¹² En ese sentido Pilar Gil defiende el amplio abanico de posibilidades que ha abierto la Red a los archivos, en la obra: GIL GARCÍA, Pilar. *Tejiendo archivos: lo que la WWW puede hacer por un archivo*. *Biblios*. 2001, n. 10 [en línea].

Disponible en <<http://www.bibliosperu.com/sitio.shtml?apc=Aae1-amp;x=188>>. [Consultado: 06.08.2007]

¹³ CERDÁ DÍAZ, Julio. Archivos e Historia local. En: *Miradas a la Historia: reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llois*. NICOLÁS, Encarna y GÓMEZ, José Antonio (coords.). Murcia: Universidad de Murcia, 2004, p. 203-218.

¹⁴ CERDÁ DÍAZ, Julio. Archivos y educación en la era digital. Nuevas vías de acceso y difusión para los servicios de archivo. En: *VII Jornadas Archivísticas*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, Archivo, 2004, p. 48-75, ISBN: 84-8163-343-7

¹⁵ TRIBÓ TRAVERIA, Gemma. *Enseñar a pensar históricamente. Los archivos y las fuentes documentales en la enseñanza de la historia*. Barcelona: I.C.E., Universitat de Barcelona, 2005, 222 p.

autora otorga a la investigación un papel clave en la interacción profesor, historia y alumnos, y para ella, enseñar a pensar históricamente no es sólo una estrategia innovadora, sino que es un reto que ha de asumir el sistema educativo, y asegura que es necesario que “el docente de historia sepa investigar, enseñe investigando y enseñe a investigar”. Añade que “la investigación escolar en historia y en ciencias sociales puede facilitar la adquisición de habilidades sociales y cognitivas, y ayudar a reconstruir la memoria rota de la propia comunidad, al mismo tiempo que educa en valores cívicos y fomenta la aparición del pensamiento crítico”. La autora defiende el perfil de profesor-investigador, ya que éste será capaz de ofrecer a los ciudadanos los instrumentos necesarios para que de forma autónoma sean capaces de transformar la información en conocimiento.

Lorente y Frías¹⁶ enumeran las dificultades a las que se enfrentan los usuarios de los servicios virtuales de las bibliotecas públicas: a) falta de integración de los recursos: se encuentran dispersos, b) invisibilidad: el usuario no conoce todos los productos que le ofrece la biblioteca, c) desinformación/desorientación del usuario: no conoce qué recursos son los más adecuados y d) servicios y productos no sensibles al usuario: la mayoría de las webs de bibliotecas no tienen en cuenta si el usuario se ha validado, o si se trata de un usuario desconocido.

Por otro lado, disponer en el aula de acceso directo a las fuentes primarias digitalizadas permite organizar experiencias interesantes, “así lo han entendido las autoridades británicas y norteamericanas, ya que disponen en los portales de acceso a sus archivos nacionales de un completo programa de apoyo a la docencia en historia en los niveles de enseñanza obligatoria, incluyendo transcripciones e imágenes de los documentos originales”¹⁷.

López y López-Gay¹⁸ proporcionan una serie de parámetros para evaluar la *usabilidad* del sitio web, entendiendo ésta como la facilidad de interacción entre el usuario y la aplicación informática. Algunos de estos parámetros son: soporte del navegador, tiempo de conexión, carga de página, proyecto de la página, armonía visual, elección del idioma, motores de búsqueda, etc. Bonal y

¹⁶ LORENTE, Magdalena y FRÍAS, Amparo. Biblioteca virtual centrada en el usuario: nuevas soluciones para viejos problemas. En: *Actas del II Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas Españolas* [en línea]. Salamanca: 17-19 noviembre 2004.

Disponible en <http://travesia.mcu.es/documentos/congreso_2bp/3a_sesion/comunicación07.pdf>. [Consulta: 01.07.2007].

¹⁷ FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco. Investigar, escribir, y enseñar historia en la era de Internet: presentación. *Hispania: Revista Española de Historia*. 2006, vol. 66, nº 222, p. 11-30.

¹⁸ LÓPEZ MUÑOZ, Manuel y LÓPEZ-GAY LUCIO-VILLEGAS, José Ignacio. Estado actual y perspectivas de las bibliotecas digitales latinas. *Revista de estudios latinos: ReLat*. 2005, n. 5, p. 329-352.

Ortego¹⁹ reflexionan sobre los contenidos que pueden ofrecer los archivos en línea, y Moro²⁰ proporciona una serie de consejos a tener en cuenta en el momento en que se decide incorporar el archivo a la Web. En este mismo sentido, Angulo²¹, en un artículo bastante más reciente, analiza la utilidad y futuro de los contenidos localizables en la Web sobre los archivos, centrándose especialmente en los estatales y nacionales y Cerdá²² afirma que lo que se le va a demandar al archivo independientemente del tipo de éste, la clase de fondos y el tipo de usuarios, va a ser contenidos útiles, facilidad de uso y acceso rápido.

Con respecto a la situación bibliotecaria de Latinoamérica, Rodríguez²³ explica que no hay un único modelo de biblioteca pública en Latinoamérica, y que “los graves problemas de financiación estatal de la biblioteca pública son de carácter político y tienen que ver con la negligencia de los gobernantes y la falta de actitud política de los gestores de éstas. Y ello se refleja en la escasez de colecciones y recursos materiales en general, así como en la ausencia de bibliotecarios profesionales que generalmente prefieren ubicarse en otro tipo de bibliotecas, con una mejor remuneración y mayor estatus, constituyéndose con ello un círculo vicioso que condena a la biblioteca pública al atraso”. Las bibliotecas nacionales son un caso muy especial de biblioteca pública, de hecho son las rectoras del resto del sistema bibliotecario nacional, y aunque la autora se refiere a la totalidad de ellas, sus juicios sobre el tema dan de lleno en los problemas crónicos que padecen tanto las Nacionales como el resto de las bibliotecas públicas. Comenta la autora que ante esta situación, han aparecido las bibliotecas populares, bibliotecas de organizaciones no gubernamentales, con problemas de dotación, espacios y personal pero vinculadas a proyectos de construcción de ciudadanía. Otro problema que detecta Rodríguez es la escolarización de la biblioteca pública, y en este sentido estima que el 80% de los

¹⁹ BONAL ZAZO, José Luis y ORTEGO DE LORENZO-CÁCERES, María Pilar. Archivos en línea: formatos de difusión archivística en Internet. En: *VI Jornadas Españolas de Documentación*. Valencia: FESABID, 1998, p. 169-182, ISBN: 84-331-4609-X.

²⁰ MORO CABERO, Manuela. Internet: los recursos informativos para el profesional de archivos: conectarse a la red, estar conectados. *Boletín ACAL*. 1999, n. 31, p. 12-23.

²¹ ANGULO MORALES, Alberto. Algunas reflexiones sobre los recursos de archivos históricos en Internet y la enseñanza de la historia. *Hispania: Revista Española de Historia*. 2006, vol. LXVI, n. 222, p. 31-58.

²² CERDÁ DÍAZ, Julio. Pensando en los ciudadanos inventamos el futuro. Archivos para el siglo XXI. En: *Actas del Congreso de Archivos de Canarias. El Archivo, ¿un servicio público?* La Oliva (Fuerteventura): 19-21 de octubre de 2006, p. 69-115.

²³ RODRÍGUEZ, Gloria M^a. Las bibliotecas públicas ¿un servicio necesario? Una visión desde América Latina. En: *Actas del I Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas Españolas* [en línea]. Valencia: 29-31 de octubre 2002.

Disponible en <http://travesia.mcu.es/documentos/actas/pon_344bis.pdf>. [Consulta: 20.06.2007].

usuarios de la biblioteca pública son escolares que construyen las nociones de lectura, escritura y estudio como prácticas pertenecientes a la escuela". Por su parte, Patalano²⁴ afirma que existe una preocupación por parte de los responsables de los servicios de información y bibliotecas sobre la inserción de las bibliotecas de América Latina en la Sociedad de la Información, pero las bibliotecas no representan en estos países, salvo algunas excepciones, un papel de relevancia. Esta misma autora, en otra de sus obras²⁵, analiza los sitios webs de las bibliotecas universitarias argentinas, y elabora 4 criterios de análisis que responden a los aspectos relevantes que presentan los sitios webs académicos y 45 indicadores. Estos criterios se pueden dividir en las siguientes categorías: presentación de la información, productos y servicios, información sobre la biblioteca y conectividad e interacción con el usuario.

Así pues, tanto las bibliotecas como los archivos nacionales pueden y deben ser productores de recursos digitales. Las bibliotecas no sólo tienen que ofrecer, mediante catálogos, la información que reúnen, sino que deben "crear y desarrollar herramientas mas potentes que permitan ofrecer toda la información, aunque ésta no se encuentre, en forma catalográfica legible por el ordenador"²⁶.

Para estos fondos antiguos y actuales de incalculable valor, que representan los testimonios de la identidad histórica y cultural de un país, Internet ofrece la posibilidad de hacerlos accesibles, es decir, permite difundir la cultura hispanoamericana de forma rápida y a un mayor número de usuarios, por lo que es una oportunidad que se debería aprovechar. La mejor forma de hacerlo es a través de sus páginas webs. Pero no sólo se debe crear una web en la que se ofrezca información de carácter general acerca del Archivo o la Biblioteca Nacional, se debe ir más allá y crear un espacio en el que además de estos datos generales se ofrezcan contenidos digitales y fondos digitalizados, pues entre otras ventajas, aparte de la difusión, con ellos se contribuye a la conservación de los fondos²⁷. En este sentido, Fuentes²⁸ afirma que "desde este enfoque de difu-

²⁴ PATALANO, Mercedes. Las bibliotecas de América Latina en la Sociedad de la Información. *Investigación bibliotecológica*. 2004, vol. 18, n. 36, p. 138-169.

²⁵ PATALANO, Mercedes. Análisis de los sitios web de las bibliotecas universitarias argentinas. *El profesional de la información*. 2002, vol. 11, n.2, p. 102-111.

²⁶ AGENJO BULLÓN, Xavier. Recursos digitales: un nuevo reto para las bibliotecas nacionales [en línea]. En: *Jornadas sobre Bibliotecas nacionales*. Valencia: 18-21 de mayo de 2005. Disponible en: <<http://bv.gva.es/documentos/Ponencias/Agenjo.pdf>> [Consulta: 15.09.2007].

²⁷ ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, María Jesús. El archivo y las nuevas tecnologías. En: RIBOT GARCÍA, Luis A. (coord.). *El libro, las bibliotecas y los archivos en España a comienzos del Tercer Milenio*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, p. 387-400.

²⁸ FUENTES ROMERO, Juan José (2001). La memoria de lo escrito... p. 118.

sión, la digitalización es una de las mejores herramientas con que se cuenta para conseguir que una Biblioteca Nacional sea eficaz y eficiente en la defensa y propagación de las señas de identidad de un país, de una cultura” y Agenjo²⁹ anima tanto a las bibliotecas nacionales como al resto de instituciones guardianas de la memoria y del patrimonio nacional a que creen contenidos digitales y los difundan en la web; de esta forma se haría accesible internacionalmente el patrimonio cultural y aumentaría en la Red los contenidos en idioma español.

3.- METODOLOGÍA

El presente trabajo supone una continuación y complemento de estudios anteriores realizados por las mismas autoras. En uno de ellos³⁰, analizamos los sitios webs de las bibliotecas nacionales hispanoamericanas, cuya recogida de información se realizó en los meses de junio a septiembre del año 2006. En el otro³¹, evaluamos las sedes web de los archivos nacionales, también de Hispanoamérica, cuya extracción de datos se produjo entre los meses de marzo y abril del 2007. Posteriormente, consideramos interesante comparar los sitios webs de ambas instituciones (archivos y bibliotecas nacionales), de manera que nos permitiera tener una idea, tanto individualmente como colectiva, de esos espacios, lo que nos impulsó a preparar esta obra.

Se han localizados y analizado los sitios webs utilizando los cuestionarios usados en los estudios mencionados recientemente, formados por 95 y 108 *items* según se refiera a los archivos o a las bibliotecas nacionales respectivamente. En ambos casos, los *items* se encuentran clasificados en 11 apartados o secciones: información básica (elementos informativos básicos, y que suelen incluirse en la página principal del sitio web), institución (información sobre la propia institución), servicios que ofrece, fondos (descripción de los fondos que albergan, fondos en línea, transcripciones, etc.), catálogos (verificamos si se trata de catálogo simple o de fondos en línea, y si poseen unas características básicas), publicaciones, buscadores (interno y externo), metadatos, enlaces (externos), navegación y otros.

Finalmente, se comparan las webs de los archivos con las de las bibliotecas

²⁹ AGENJO BULLÓN, Xavier. Recursos digitales: un nuevo reto...

³⁰ CHAIN NAVARRO, Celia y MAS BLEDA, Amalia. *Las Bibliotecas nacionales de Hispanoamérica en Internet: servicios, recursos, facilidad de acceso y recuperación de la información ofrecida*. Libro-Homenaje a la profesora Isabel de Torres. Granada, 2007 (en prensa).

³¹ MÁS BLEDA, Amalia, SÁNCHEZ BAENA, Juan José y CHAIN NAVARRO, Celia (2007). Los archivos nacionales de la América Hispana y su inmersión en Internet. Presencia, contenidos y disponibilidad informativa. *Revista Nuevos Mundos*. 2007, n. 7.

Disponible en <<http://nuevomundo.revues.org/document9633.html>>. [Consulta: 23.10.2007].

para determinar las principales diferencias.

4.- RESULTADOS

De los 19 países hispanoamericanos, 14 (73,68%) proporcionan información en la Red de su Archivo Nacional (en adelante también AN), y 17 (89,5%) de su Biblioteca Nacional (en adelante también BN). En las figuras 1 y 2 se indica a qué país pertenecen. Los archivos nacionales de Honduras, Panamá y Paraguay no tienen presencia en Internet, el sitio web del Archivo de la República Dominicana se encuentra en construcción y el de Venezuela fuera de servicio. Respecto a las bibliotecas nacionales, las de Honduras y Paraguay son las únicas que no están disponibles en la Web.

Las figuras 1 y 2 también muestran el porcentaje de *ítems* que contienen los sistemas webs. Estos porcentajes se han calculado según un número predeterminado de *ítems*, que en el caso de los archivos son 95 y de las bibliotecas 108. Los archivos nacionales en línea más completos son los de Chile, México y Colombia y las bibliotecas mejores las de Argentina, Panamá, Cuba, Chile y Perú. Los *websites* más incompletos pertenecen, en ambas instituciones, a Ecuador, El Salvador, Guatemala y Nicaragua. Se puede afirmar que las bibliotecas nacionales hispanoamericanas proporcionan más información, y que Chile es el país que tiene tanto su Biblioteca como Archivo Nacional en línea entre los cinco más completos.

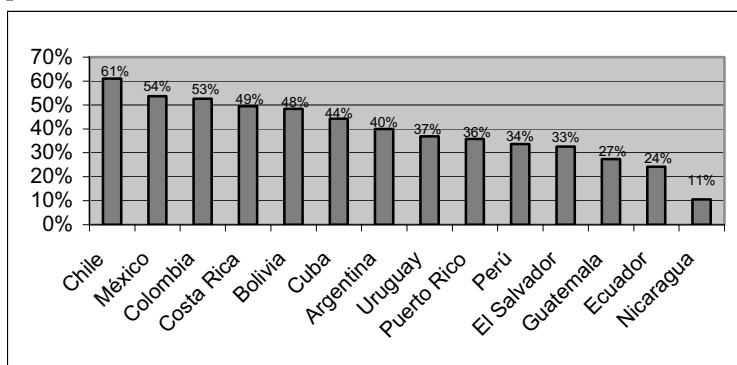


Figura 1: Porcentaje de *ítems*, de los 95 pre-establecidos, del sistema web de cada Archivo Nacional.

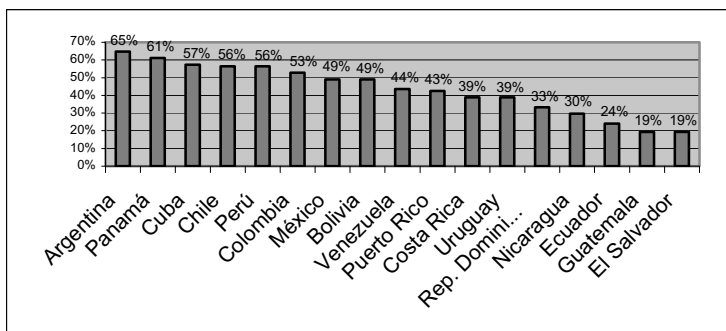


Figura 2: Porcentaje de *ítems*, de los 108 pre-establecidos, del sistema web de cada Biblioteca Nacional.

A continuación se proporciona información detallada de los resultados obtenidos, clasificados por apartados:

- **Apartado 1: Información básica.** Tanto bibliotecas como archivos tienen un porcentaje similar en cuanto a dominios propios³²: 9 de los 14 archivos (64%) y 11 de las 17 bibliotecas (65%) nacionales en línea lo poseen. Apenas se perciben diferencias entre los archivos y bibliotecas en cuanto a la información de contacto que proporcionan. Se informa de la dirección física, teléfono y fax, aunque es algo mayor el número de bibliotecas (82%) que de archivos (71%) que incluyen un correo electrónico en el que poder contactar. Es poco frecuente indicar la última fecha de modificación, ya que lo encontramos sólo en el 36% de los archivos y en el 29% de las bibliotecas. Un mapa web proporciona un esquema de los contenidos del portal, por lo que facilita en gran medida la navegación y la consulta de información al usuario. Sin embargo, sólo 7 archivos (50%) y 7 bibliotecas (41%) lo incluyen. Ninguna web permite consultar el sitio en otro idioma diferente al español. Esta carencia puede repercutir en el número de usuarios potenciales que pueden navegar por el sitio y consultar información.
- **Apartado 2: Institución.** En general, las bibliotecas nacionales aportan más información acerca de la propia institución que los archivos. Es mayor el

³² Dominio propio es la parte de la dirección principal de la página web que es propiedad de la institución responsable de la web. Por ejemplo, el Archivo Nacional de Cuba tiene su dominio propio “arnac”, que se puede apreciar en la dirección de éste (<http://www.arnac.cu>). Cuando la web depende de otra institución, ya sea una empresa y otra entidad pública, se denomina dominio ajeno, como por ejemplo Costa Rica, cuya web depende de la principal del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (mcjcdcr)

(http://www.mcjcdcr.go.cr/patrimonio/archivo_nacional.html).

porcentaje de aquellas que incluyen alguna fotografía de la fachada de la institución y de sus salas, así como la descripción de éstas. También es más alto el porcentaje de bibliotecas que proporcionan reseña histórica, objetivos, misión, organigrama y normas de acceso y consulta. La diferencia más notable la encontramos en el elemento “directores”, ya que 12 bibliotecas nacionales (71%) especifican quiénes han sido sus directores desde su creación hasta la actualidad, y sólo un Archivo (7%) los menciona. Sin embargo, esta situación difiere con algunos elementos informativos; así, el 93% de los archivos presentan la institución en el sitio web, mientras que sólo lo hacen el 76% de las bibliotecas. También es algo mayor el porcentaje de archivos que informan de presupuestos y de proyectos u organismos en los que participa. Por otra parte, es poco común informar a los usuarios sobre cómo llegar físicamente a la institución; de hecho esta información sólo la encontramos en 3 archivos (21%) y 3 bibliotecas (18%).

- **Apartado 3: Servicios.** En cuanto a los servicios, aunque los valores no presentan grandes diferencias, en general los archivos son algo más completos que las bibliotecas. Algunas de las diferencias más notables se refieren a lo siguientes apartados: informan de los servicios que ofrecen 13 archivos (93%) y 14 (82%) bibliotecas; incluyen un apartado con preguntas frecuentes 6 As (43%) y 5 bibliotecas (29%), y encontramos información sobre cursos en las webs de 7 archivos (50%) y 5 bibliotecas (29%). Sin embargo, 3 bibliotecas (18%) proporcionan un apartado con efemérides (aunque el enlace a uno de ellos no funciona), pero no las encontramos en ningún archivo, y 12 (65%) incluyen un apartado con noticias o novedades (aunque en 4 de ellas la información no es completa o se encuentra obsoleta), mientras que sólo lo ofrecen 7 archivos (50%). Es muy similar el porcentaje de archivos y bibliotecas nacionales que incluyen un formulario de quejas y/o sugerencias y que ofrecen información sobre el horario de apertura, tarifas, visitas guiadas y agenda cultural. Por otra parte, las únicas webs que permiten aumentar y disminuir el tamaño de las letras (para facilitar la lectura a quienes tengan dificultades de visión) en el portal web son las del Archivo y la Biblioteca Nacional de Chile; sólo ofrecen exposiciones virtuales los archivos de Costa Rica y México (la del primero son más completas) y las bibliotecas de Chile y Puerto Rico; los que ofertan una visita virtual son los archivos de Argentina y Costa Rica así como las bibliotecas de Cuba, Perú y la República Dominicana (la de este último se encuentra en construcción), y permiten realizar trámites en línea (solicitar el carné de usuarios o de visitas guiadas) sólo los archivos de Chile y Colombia y las bibliotecas de Colombia, Panamá y Perú.

-
- **Apartado 4: Fondos.** Con respecto a los fondos, no se pueden realizar muchas comparaciones entre archivos y bibliotecas nacionales de América Latina, ya que los elementos analizados difieren dependiendo de la institución a la que nos refiramos. Cuadro de clasificación e inventario son dos elementos informativos que se analizan en los sitios webs de los archivos pero no de las bibliotecas. De igual forma, a la hora de estudiar el sitio web de éstas tenemos en cuenta elementos que no se han evaluado en los archivos: descripción de manuscritos, libros raros, antiguos e incunables, posibilidad de consultar estos últimos en línea e inclusión o no de audios y vídeos. Aún así, sólo vamos a comparar los elementos comunes: tanto los archivos (71%) como las bibliotecas (82%) contienen una presentación del acervo documental que custodian; es más común en las bibliotecas (47%) que en los archivos (21%) describir los fondos especiales que albergan, sin embargo, es mayor el número de archivos (79%) que de bibliotecas (47%) que proporcionan en sus páginas web fondos en línea (entendidos éstos como los documentos, ya sean cartas, legislación, mapas, etc., a texto completo, imágenes digitalizadas de parte de documentos y fotografías). Encontramos transcripciones en los archivos de Argentina, Ecuador y México y en las bibliotecas de Argentina y México.
 - **Apartado 5: Catálogos.** De los 14 archivos nacionales con presencia en Internet, sólo 5 (36%) poseen catálogo: los de Argentina, Chile, Colombia, Cuba y México. De las 17 bibliotecas nacionales, 12 (71%) lo tienen: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Uruguay. De los cinco catálogos proporcionados por los archivos nacionales, dos (el chileno y mexicano) son *simples* (permiten realizar la consulta ofrece una ficha de los registros recuperados, sin posibilidad de acceder al texto completo del documento) y los otros tres (argentino, colombiano y cubano) de *fondos en línea* (además de ver la ficha informativa de los registros recuperados, permite acceder en línea al documento). Los catálogos más completos son los pertenecientes a los archivos de Chile y de México. Los archivos de Argentina, Colombia y Cuba poseen un catálogo específico, ya que tratan exclusivamente sobre la esclavitud, aunque el cubano no funcionaba las últimas veces que se intentó acceder a él. De los doce proporcionados por las bibliotecas nacionales, dos (el argentino y el chileno) son catálogos de fondos en línea y el resto simples. El de la BN de Bolivia presenta grandes di-

ficultades para su consulta³³. Los catálogos incluidos en las webs de las bibliotecas de Argentina y Chile son los más completos. El de la BN de Uruguay se refiere sólo a manuscritos históricos y la BN de Costa Rica tiene varias bases de datos, pero ninguna se refiere a todos los fondos de la biblioteca. Por otra parte, la BN de la República Dominicana tiene varios catálogos, cada uno referido a un fondo, aunque en el periodo en que hemos realizado la revisión (marzo-abril 2007) no funcionan.

- **Apartado 6: Publicaciones.** Apenas existen diferencias entre los archivos y bibliotecas en cuanto a publicaciones se refiere. En ambos casos lo más habitual es encontrarse información sobre publicaciones impresas de la propia institución. En los archivos, lo más frecuente es encontrar como publicación la revista del archivo. Todas las webs descritas tienen un apartado denominado “Publicaciones”, excepto las de Cuba y Puerto Rico, que se denomina “Boletín”. Los únicos archivos que proporcionan alguna publicación de forma electrónica son el de Puerto Rico y el de El Salvador. En el caso de las bibliotecas, en casi todas las webs las publicaciones se encuentran en un apartado con el mismo nombre. Sólo proporcionan publicaciones electrónicas las bibliotecas nacionales de Argentina, Chile y Cuba.
- **Apartado 7: Buscadores.** Los buscadores internos se incluyen en los *sitios webs* de 8 bibliotecas (47%) y de 5 archivos (36%). Peor es el caso de los buscadores externos, ya que sólo es utilizado en la página web del AN de Uruguay y en las páginas web del AN y BN de Puerto Rico (aunque en ambos casos no se refiere expresamente a la institución, sino al sitio en el que se incluyen: el Instituto de Cultura Puertorriqueña). De todas formas, es mucho más útil la inclusión del buscador interno, que permite encontrar cualquier información concreta a través de una ventana de búsqueda en vez de estar entrando en cada página para localizarla, ya que en el caso de que el usuario desee realizar consultas externas, puede hacer uso de su buscador externo preferido.
- **Apartado 8: Metadatos.** La utilización de los metadatos³⁴, tanto por parte

³³ Hemos realizado múltiples consultas en este catálogo, y en todas nos aparecía un texto indicando que no existen datos con los argumentos especificados, y cuando la búsqueda se hace en el campo “materia” también aparece un texto de código informando que existe un error. Por este motivo no podemos saber si el catálogo es simple o de fondos en línea.

³⁴ Los metadatos son etiquetas que llevan las páginas webs que sirven para describir su contenido. No son visibles sino que se visualiza el código fuente de la web, y son usadas por muchos buscadores para indizar los contenidos de la web, y posteriormente facilitar al usuario las búsquedas. A pesar de todos los avances tecnológicos, quienes mejor clasifican e indizan los contenidos de una web siguen siendo sus creadores, no los robots de búsqueda ni ningún programa hecho a medida. Ello significa que si en el código fuente se facilitan los términos de

de los archivos como de las bibliotecas es escasa, y en muchos casos en los que se utilizan no están completas o son erróneas. Esta misma conclusión la obtuvo Chaín³⁵ hace ya más de dos años. Sorprendentemente, ninguno de los archivos nacionales de América Latina proporciona en sus *websites*, a excepción del de Puerto Rico, la etiqueta “título”³⁶.

Respecto a la etiqueta “descripción”, sólo 4 archivos (29%) la contienen, y todas están incompletas, pues no describen el sitio web, sino que vuelven a incluir una información muy similar a la proporcionada en el título. Es el caso de los archivos de Bolivia, Cuba y Guatemala y Puerto Rico (este último se refiere al Instituto de Cultura Puertorriqueña). Esta meta etiqueta se incluyen en la web de 7 bibliotecas nacionales (41%), aunque sólo la proporcionada en el sitio web de Panamá está completa (las de Ecuador y Puerto Rico se refieren a la web en la que están incluidas y no específicamente a la Biblioteca).

Por otra parte, 5 archivos (36%) tienen la etiqueta “palabras clave”, aunque sólo dos las usan correctamente: las de Cuba y Nicaragua. De las 6 bibliotecas (35%) que la incluyen, sólo dos la usan bien: las de Panamá y Perú. En algunos portales, las palabras clave no son ni siquiera representativas del contenido del sitio³⁷.

búsqueda, los motores recogerán mucho mejor, con más precisión y acierto los contenidos de cualquier página web. Y todo ello contribuirá a que cuando se busque cualquier web, ésta aparezca antes si contiene de forma precisa y clara los términos que mejor la describen.

³⁵ CHAIN NAVARRO, Celia y SANCHEZ BAENA, Juan José. Hacia la web semántica como red de identidades en América Latina. En *Abarrotes. Construcción histórica de identidades*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2006, p. 433-468.

³⁶ Todos han incluido una etiqueta <title>, pero ésta no es una meta etiqueta, es simple código HTML. Además, aunque sólo incluyen <title> (que insistimos no es un metadato), seis (46%) ni siquiera están completas, ya que informan que se trata del sitio web del Archivo Nacional, pero no indican el lugar (país). Es el caso de los archivos de Argentina, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, México y Uruguay. Con las Bibliotecas nacionales ocurre algo similar. Sólo en 4 sedes web (24%) se proporciona la meta etiqueta “título” (Bibliotecas de Costa Rica, Ecuador, Nicaragua y Puerto Rico), y de éstas dos (las de Costa Rica y Nicaragua) no están completas, y las otras dos se refieren a la instituciones a las que pertenecen (Casa de Cultura Ecuatoriana e Instituto de Cultura Puertorriqueña). Respecto a las trece Bibliotecas que sólo proporcionan la etiqueta <title>, seis además están incompletas.

³⁷ Por ejemplo, no representan en ningún caso los contenidos de un Archivo o Biblioteca Nacional estas etiquetas:

AN y BN de Bolivia: <META NAME="KEYWORDS" CONTENT="News, news, New, new, Technology, technology, Headlines, headlines, Nuke, nuke, PHP-Nuke, phpnuke, php-nuke, Geek, geek, Geeks, geeks, Hacker, hacker, Hackers, hackers, Linux, linux, Windows, windows, Software, software, Download...">

- **Apartado 9: Enlaces.** Las bibliotecas son más completas en cuanto a vínculos proporcionados. El 41% de ellas enlazan a otras bibliotecas nacionales, mientras que el 21% de los archivos tienen vínculos hacia otros archivos nacionales; el mismo 41% de las bibliotecas hacia otras del país, pero sólo el 29% de los archivos enlazan a otros archivos del país. Además, presentan enlaces a otros portales el 76% de las bibliotecas y el 57% de los archivos. Aproximadamente la mitad de los sitios webs incluyen vínculos con otras instituciones documentales. Los enlaces son actualmente uno de los indicadores de calidad de las webs. Como las citas o referencias en papel, una web es mejor, tiene más impacto cuantos más vínculos reciba de otras webs. Paralelamente la función de informar de cualquier sitio web se ve mejorada si ofrece a sus visitantes enlaces seleccionados, referidos a temas concretos que puedan ser del interés del usuario para especificar o ampliar en cualquier campo específico del conocimiento relacionado con los de la propia web.
- **Apartado 10: Navegación.** Son 10 (71%) los archivos y 15 (88%) las bibliotecas nacionales que permiten en sus sitios webs volver a la página principal o de inicio desde cualquier punto del sitio, aunque el nombre del botón difiere (Inicio, *Home*, Portada, etc). Ésta es una función muy fácil de incluir en cualquier web, pero que facilita mucho la navegación, permitiendo al usuario volver cuando quiera a la página de inicio. En general las sedes web son fáciles de utilizar y legibles, y un alto porcentaje (71% de los archivos y 76% de las bibliotecas) permiten navegar por las páginas de forma rápida. Sin embargo, hemos observado que 4 archivos (29%) y 6 bibliotecas (35%) tienen algún enlace ciego o que no funciona.
- **Apartado 11: Otros.** En esta sección hemos valorado si el portal tiene un buen diseño web. Se trata de un elemento subjetivo, pues nos basamos en nuestra opinión como usuarias. Hemos tenido en cuenta la estructura de la información y la combinación de fondo y colores. Teniendo en cuenta estos criterios, consideramos que los *websites* de los archivos nacionales de Cuba y Chile y de las bibliotecas nacionales de Argentina, Cuba y Chile son las que presentan un mejor diseño web.

5.- CONCLUSIONES

En general, las bibliotecas nacionales hispanoamericanas proporcionan más información, y Chile es el país que tiene tanto su Biblioteca como Archivo Nacional entre los cinco más completos. Las bibliotecas aportan más información acerca de la propia institución, aunque apenas se perciben diferencias con los archivos en cuanto a la información de contacto que proporcionan, y es poco común facilitar a los usuarios información de cómo llegar. La mayoría de los archivos y las bibliotecas describen el acervo documental que custodian, aunque es más común en las bibliotecas describir los fondos especiales que albergan. No obstante, es mayor el número de archivos que proporcionan en sus portales fondos en línea.

En cuanto a los servicios, aunque los valores son muy similares, en general los archivos nacionales son algo más completos. Es bastante más frecuente encontrar un catálogo en el sitio web de una Biblioteca Nacional hispanoamericana que en la de un archivo. Se incluyen en las bibliotecas de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Uruguay y en los archivos de Argentina, Chile, Colombia, Cuba y México. Por otra parte, es evidente que existe un desconocimiento general de la importancia de los metadatos. En general, los *sitios webs* de las bibliotecas son bastantes más completas en cuanto a enlaces externos proporcionados, aunque es poco habitual la inclusión de publicaciones y buscadores. Todos los portales permiten una adecuada navegación.

6.- EPÍLOGO

A grandes rasgos las bibliotecas nacionales almacenan la identidad cultural, mientras que los archivos nacionales custodian las fuentes de la identidad histórica. Ambas unidas contribuyen a formar la representación de la identidad nacional de un país, y son fuentes indudables para fomentar el conocimiento de su pasado y su presente. Internet se puede convertir en un potente aliado que contribuya a mejorar la educación en zonas donde no es tan fácil acceder a todos los recursos de los que dispone la capital de una nación, a que se conozca el pasado cercano y remoto de los pueblos, a acercar las fuentes a los investigadores, y en resumen, a mantener y potenciar una riqueza cultural poco conocida y explotada, tanto por sus legítimos dueños, los habitantes de una nación, como por el resto de la Humanidad.

Una vez repasadas las características técnicas de estas webs, queda abordar si realmente existe una política común centrada en presentar estas instituciones como verdaderos espacios culturales, o sólo como simples escaparates de su riqueza material incuestionable. Incluso en entenderlos como elementos de

difusión de la identidad e idiosincrasia propia y rica de ese espacio geográfico denominado Hispanoamérica. Es indudable que la propia inercia de los sistemas webs terminará llevándolos a ello, a convertirlos en depósitos virtuales de la impresionante y variada memoria histórica de cualquier realidad nacional. Sin embargo, en la actualidad no hay evidencias de políticas nacionales consolidadas a este respecto, tal y como puede desprenderse del análisis realizado, y lo que hoy es una posibilidad clara: la difusión global de sus fondos gracias a Internet, se presenta más como una promesa que como una auténtica realidad. La herramienta de difusión existe (a veces es omnipresente) y los documentos abundan, falta disponer los recursos que lo hagan viable y acordar políticas conjuntas que lo hagan virtualmente real.

AMALIA MÁS BLEDA Y CELIA CHAÍN NAVARRO³⁸

Universidad de Murcia

³⁸ Este trabajo es uno de los resultados del proyecto de investigación subvencionado por la Secretaría General de Política Científica y Tecnológica del Ministerio de Educación y Ciencia, I+D HUM-2007-61093/HIST.

EXILIO, MEMORIA Y ESCRITURA EN LA NARRATIVA DE REINA ROFFÉ

... intentaba valirme de agudos artificios para dar, mediante la gran metáfora, los oscuros padecimientos de mi época. Cada palabra tenía para mí diversos significados –ni hablemos del significante–; el problema surgió cuando me di cuenta de que para el lector, aún para el más esclarecido o el más piadoso, mis palabras no remontaban vuelo, quedaban enjauladas en su linealidad.

Reina Roffé, *La rompiente*

Reina Roffé, narradora, docente, ensayista, periodista, transitó, como otros tantos intelectuales y escritores argentinos, los caminos del exilio durante el periodo más cruento de la historia del país con la instauración de la dictadura militar en 1976. El secuestro y prohibición de su novela *El monte de Venus*, editada en ese mismo año, considerada por los militares como una novela contraria a los valores morales de la sociedad argentina, la llevaron en un primer momento a Estados Unidos y luego, de regreso a Argentina. Más tarde, en 1988 se radicó en Madrid, lugar en el que reside en la actualidad.

La experiencia del exilio en una joven narradora que estaba en los comienzos de su labor creativa, trajo aparejado el sentimiento de desarraigo, de pérdida de los referentes habituales, del contacto con la lengua habitual y la inmersión en otra lengua extraña, en un espacio ajeno y desconocido, como ella misma afirma:

“Creo que para un escritor, por sobre todas las cosas, su verdadero lugar es aquel desde donde escribe, un lugar interno que va con él a todas partes y que está constituido por la memoria, una memoria enraizada en su infancia, en el sitio que lo formó y le dio sus primeras determinantes experiencias de la vida; ese sitio también lo constituye la lengua, la lengua materna que caracteriza las inflexiones de su voz para decir, para contar...”

En general, la escritura concebida en el exilio, reúne ciertas particularidades en común relacionadas con esa distancia impuesta y la pérdida del ritmo de vida en el mundo habitual. En el caso de la literatura femenina en aquellos años, “en general exiliada del canon, confinada a la periferia del aparato de

¹ Reina Roffé, entrevista por María Esther Vázquez, “La Nación”, Buenos Aires, Sección Cultura, 1996

circulación, difusión y consumo², el desarraigo, la pérdida de contacto con lo cotidiano, con una forma de vida, con un lenguaje propio, abrió el camino a la memoria, refugio de recuerdos, de vivencias que se magnifican a la distancia. Esto marcó una ficción de tono aparentemente autobiográfico, intimista que intensifica el desarraigo de la mujer y la lleva a la reconstrucción de su experiencia como forma de asumir el desgarró existencial y el del destierro.

Reina Roffé, más allá de la situación del exilio, ha elaborado en sus textos ficcionales una compleja red de personajes femeninos que se lanzan en una búsqueda, a veces infructuosa, de una voz propia, de un lugar en el mundo, a través de la inmersión en la memoria, en la subjetividad y en las intrincadas redes del lenguaje. El pasado, los recuerdos, la memoria y la palabra son los instrumentos para evocar y hacer aflorar un yo íntimo, que se esclarece por momentos mediante la recuperación de hechos clave en su vida, de temores acunados desde tiempos remotos, el terror de diferentes signos, la dura experiencia del exilio.

En *La rompiente* (1987), primera novela publicada después de diez años de silencio, Reina Roffé reinició una nueva etapa de audaces experimentos narrativos, tanto en la temática como en la deliberada y compleja trama discursiva. El tema central de *La rompiente* y de *El cielo dividido* (1996), está estrechamente ligado con la experiencia de la salida del país hacia el exilio y el posterior retorno al país. Estas novelas combinan en su trama experiencias más amplias y sutiles además de la memoria de la salida del país. Transgreden y reafirman la función desacralizadora de la palabra estatuida como canon dominante y resemantizan el discurso femenino, como un logro que fue ganando espacio en el campo de la ficción en todas sus modalidades. El yo narrativo se proyecta en la búsqueda de una voz que la identifique, se desdobra en otras voces, recompone los fragmentos de su yo dispersos, en un constante contraste entre las dicotomías entre lo interno y lo externo, el yo y el otro, la realidad y la ficción.

Como explica la narradora en una discusión dialéctica ficticia acerca de la escritura femenina, entablada con un caballero muy serio con el que se cruza en una cafetería de la calle Corrientes de la capital argentina:

El viaje a un país extranjero donde se habla otra, lengua alude al exilio, tema recurrente de toda la literatura argentina, y es consecuente con la tematización del silencio, del otro silencio, el no poder hablar con comodidad, el tener siempre trabas que exilian a la mujer y la recluyen, la colocan en el jardín cerrado de su mundo en donde la pugna de lo

² Andrés Avellaneda, "Canon y escritura de mujer: un viaje al centro de la periferia", *Espacios de crítica y producción*, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. De Bs. Aires, N° 10, noviembre-diciembre de 1991, pág. 88

interno y lo externo se torna en desafuero. (...)

Satisfecho o no, el caballero pidió dos cafés más y sonrió por primera vez en toda la noche. Revisó cada uno de los temas tratados y luego me dijo:

- A pesar de las 'diferencias' y las 'marcas sexuales y sociales', deberá usted reconocer, señora, que el escritor y la escritora tienen un territorio en común: cuando buscan la palabra justa, cuando gestan un discurso, cuando procuran un estilo que los hará reconocibles entre miles. Frente a la mesa de trabajo reaparecen con todas sus variables los mismos problemas, las mismas soluciones, la misma desazón por los días en blanco, la misma alegría por los hallazgos obtenidos. A la hora de escribir, *ambos* están desnudos³.

Más allá del tono de reflexión profunda que atraviésale texto, la ironía, el doble sentido recorren la prosa de Reina, una sutil y a veces sarcástica frase, deja al descubierto ese humor corrosivo, arltiano, con el que, en algunas ocasiones, se refiere a sí misma. Su propio nombre le sirve en otros momentos como paradigma de la ironía. La sesuda e intelectual discusión con el caballero, acaba en tablas, como en el ajedrez, juego al que se dedicaba Eleanora en *La rompiente*, al fin luego de la discusión intelectual, *como una verdadera reina* paga los cafés.

El exilio, como experiencia vital, trae aparejadas otras consecuencias por el mismo hecho de ser una situación forzada, los efectos negativos se vinculan, sin lugar a dudas, con el aspecto emocional, las vivencias de cada escritor y las circunstancias que rodean esa expulsión.

En sus textos no domina sólo una temática vinculada al exilio, al desarraigo, sus ficciones están atravesadas también por conflictos personales, sociales, familiares, de inserción en el medio, ya sea el local y propio o en el extranjero. En *La rompiente*, el tema central gira en torno a la salida hacia el exilio pero, al mismo tiempo, hay una voluntad de superación por medio de la escritura de una única e imposible novela. Las situaciones de angustia, de desasosiego se desdobl原因 en otras voces que entablan un diálogo paralelo. Eleanora Elis no sólo sufre el sentimiento de asfixia por la situación social y política, sus inquietudes están dominadas también por la reflexión metaliteraria y por la búsqueda de sí misma.

En *El cielo dividido*, se narra el regreso de la protagonista después de varios años en el extranjero. Vuelve para escribir su tesis doctoral, relacionada con el tema de la represión sufrida en el país. "En *El cielo dividido*, la autora investiga las posibilidades de crear un discurso diferente que esté al margen de los de-

³ Reina Roffé, "Qué escribimos las mujeres en la Argentina de hoy", Kart Kohut, Andrea Pagni (eds) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Vervuert, Frankfurt, 1993, pág.213.

terminantes de las metanarrativas patriarcales⁴. El regreso a su tierra implica también la recuperación de la historia, de la represión, al mismo tiempo que genera nuevas rupturas relacionadas con las convenciones acerca de la sexualidad. Eleanora comparte relaciones con varias mujeres en la búsqueda de nuevas formas de comunicación, desarticula el discurso sexista dominante y, fundamentalmente, cuestiona la referencialidad del lenguaje mismo. Se superponen diferentes voces que dicen, reproducen lo que creen haber escuchado, discursos en los que la represión está presente en este lenguaje mediatizado por la censura, lo no dicho, lo sugerido, que no permite elaborar un mensaje coherente que pueda dar cuenta de la represión en el periodo de la dictadura. Esta novela se formula desde la presencia de varios discursos, permite diferentes niveles de lectura, recurre a la inserción de intertextos procedentes de diferentes fuentes de información.

La laboriosa construcción del texto refleja, en cierta manera, la fragmentación, la imposibilidad de articular un discurso unívoco, una experiencia común en el periodo inmediato de la posdictadura. La novela se inserta en un momento histórico preciso y complejo ante las políticas del olvido propugnadas por los nuevos gobiernos democráticos. En este sentido se puede afirmar que los textos de Reina Roffé dejan al descubierto el problema del lenguaje en la ficción a través de la figura del narrador y de los personajes, por otra parte, se perfila de manera clara la *extimidad* de la escritura, es decir, el tratamiento de lo real en lo simbólico que sólo tiene sentido en el nivel puramente imaginario, pues sólo en ese nivel se puede experimentar la alteridad y dejarse atravesar por los otros que habitan el yo, de acuerdo con la acepción de Jacques-Alain Miller⁵.

Al fin, como otros textos, la protagonista se vuelca en el aislamiento, en la soledad, en la búsqueda de la escritura, de la palabra como una forma de recrear el mundo. Literatura desacralizadora de las convenciones sociales, de recuperación de la memoria del exilio y de la dictadura y de búsqueda del propio yo en el ensimismamiento y en la orfebrería del lenguaje. Como afirma Ana M. D'Errico,

⁴ Mónica Szurmuk, "Entre mujeres: sexo, pasión y escritura en *El cielo dividido* de Reina Roffé, en Daniel Balderston (Ed.) *Sexualidad y nación*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, Biblioteca de América, 2000, pág. 272.

⁵ Jacques-Alain Miller, "Extimidad", *El analítico*, N° 2, Barcelona, 1987. El concepto de extimidad es un neologismo utilizado por Miller a partir de las enseñanzas de Lacan en su *Seminario*, para tratar de explicar la intersección entre lo real y lo simbólico, el campo más propicio para expresarlo es justamente el discurso literario, como espacio por excelencia del significante.

“Escribir un yo es la consigna, escribir vidas de mujeres que entrelazan sus propias tradiciones y alianzas es la tarea que asume Reina Roffé en la composición de su escritura. Convocar voces y rumores, recuerdos y silencios colabora en el diseño de rostros que, sin embargo, oblitera toda definitiva figuración de todo eso –como expresa Deleuze en su cita- *extraigo algo que llamo yo, que deviene fragmentario, que se construye de retazos y trazos inscriptos en el cuerpo de la letra* ⁶”.

Reina Roffé, experta, cuidadosa y sutil entrevistadora, que sabe conectar con sus entrevistados indagando en las recónditas tramas y complejidades del oficio, domina y utiliza con precisión y con una gran economía discursiva un lenguaje que se ha ido enriqueciendo, modulando y matizando en el contacto con otras lenguas, en el caso de los relatos posteriores, con el español peninsular en la hibridación de un lenguaje que toma esencias de ambas márgenes del océano.

CONVERTIR EL DESIERTO, POBLARLO CON PALABRAS

En los cuentos breves, no sólo amplía y adopta formas léxicas propias del entorno cultural, también incorpora espacios tópicos, fácilmente reconocibles de la gran ciudad y la periferia. Se percibe en los relatos un proceso de *transculturación*, no en el sentido de pérdida de sus raíces culturales, sino en el de ampliación de horizontes narrativos y de enriquecimiento con el nuevo espacio vital ⁷.

*Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras*⁸, desde el título sorprenden al lector. El sintagma *aves exóticas* pertenece a un campo semántico específico, el de las aves extrañas, peregrinas, migratorias que pueden encontrarse ocasionalmente. *Mujeres raras*, alude a una condición de extravagancia, de mujer poco común o chocante, en la acepción de la RAE. Un título y un subtítulo paralelos que entablan una relación paratextual. ¿Las mujeres son como las aves de paso, que no dejan huellas permanentes en su tránsito ocasional por el espacio?, ¿son raras y extravagantes porque detienen su vuelo antes de lograr la consumación de un acto proyectado o propuesto? Son *raras avis*, como lo es en otro sentido el rufián melancólico del relato que lleva el mismo apelativo que el personaje de

⁶ Ana M. D' Errico, “Convertir el desierto: el poder de la palabra en la escritura de Roffé”, en *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*, Córdoba, alción, 2000, pág. 162

⁷ Término utilizado por Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1963), concepto ampliado posteriormente con los conceptos de hibridez, multiculturalidad o transculturalidad, como se utiliza con más frecuencia en Europa. Cfr. Birgit Mertz-Baumgartner, “Introducción, experiencias de exilio y procesos de transculturación. ¿Dos percepciones de una misma realidad? Y Alfonso de Toro, “Pasajes-heterotopías-transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico”, en *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, Iberoamericana/Vervuert, 2005

⁸ Reina Roffé, *Aves exóticas*, Buenos Aires, Leviatán, 2004.

Roberto Arlt como título del relato.

En estos microrrelatos, Reina Roffé pone de manifiesto un dominio preciso del lenguaje y de las situaciones planteadas en cada texto. La concisión, la brevedad le otorgan mayor efectismo e impacto al cuento, tal como lo sugieren las diversas teorías en torno al cuento, al relato breve o la microficción.

La autora entabla una red de relaciones intertextuales y dialógicas en las que combina la poesía, la pintura, la enfermedad, los trenes, las estaciones, la violencia, como un mundo enfrentado al del exilio, el odio y el resentimiento. “Convertir el desierto” el primer relato, implica un proceso de transformación, allí aparece, como señala Piglia el carácter alegórico de muchos textos escritos fuera de Argentina, vinculados con el periodo de la dictadura y del exilio.

“No digo que sean textos alegóricos; yo veo *rasgos* alegóricos, formas de expresar la situación de opresión. ...en situaciones de terror político, uno tiende a una *lectura* alegórica y que la situación de presión política genera una lectura alegórica, me parece que es un modo de acercarnos a la problemática de la relación entre escritura y política”⁹.

El título del relato está tomado de un verso del poeta y artista plástico Hugo Padeletti (Santa Fe, 1928) que hace referencia al desierto africano y las semillas que podrían convertirlo. No sólo el título, sino la imagen del anciano pintor que viaja a diario desde Chamartín a Atocha y luego a Móstoles, tiene la imagen de serenidad y de bondad del poeta real.

María R. que había cruzado el océano como única superviviente de un campo de concentración militar durante la dictadura, sentía que su vida transitaba en una estepa sin horizonte. Su viaje cotidiano a la periferia de la ciudad era un ritual tras la huella del hombre al que iba a matar. El anciano iba a tratar de salvar la vida de su único hijo enfermo.

Este proceso de pérdida y adecuación a un nuevo entorno tuvo componentes positivos para algunos escritores, ya que les permitió tomar distancia con la perspectiva y la mirada que tenían de su entorno, reflexionar y profundizar de un modo más objetivo sobre la misma. En otros casos, la negación del propio espacio, su imaginario y su lenguaje, llevó a otros a una poética del silencio o a la imposibilidad de escribir. Para ellos queda entonces, como afirma Mario Goloboff:

“como único elemento la memoria: un ámbito donde las sombras crecen exageradamente y en el cual, mediante esfuerzos casi sobrehumanos, se intenta conservar, rededir,

⁹ Ricardo Piglia “Zona de discusión”, debate dirigido por Andrea Pagni, en Kart Kohut/Andrea Pagni (eds.) *Literatura argentina hoy*, p.291

reelaborar las palabras cada vez más lejanas de la tribu"¹⁰.

Dos historias paralelas y contrapuestas reúnen ocasionalmente a los dos personajes. La mujer, que sobrevivió a un fusilamiento masivo en el periodo de la dictadura, dedica su vida a buscar a aquel hombre que le perdonó la vida, pero la condenó al castigo de la venganza, a la no vida, tras las huellas del asesino. Joaquín Brais, un anciano que salió de su pueblo en Argentina para ir a ver a su hijo enfermo en el hospital de Móstoles, entabla conversación con la ocasional compañera de viaje diario. María, como durante tanto tiempo "recorrería el pueblo buscando infructuosamente a quien era un fantasma, más que un hombre. Lo intuía cerca.... Lo buscaba para matarlo y aniquilar en él el odio de su exilio involuntario, de su irremisible fracaso"¹¹. María mastica su odio alimentado durante veinte años, mientras soporta la compañía del anciano sin una razón explícita, como simple compañía en sus diarios pasos tras las huellas del asesino. El anciano pintor que usa un verso para entablar conversación cumple la función de espejo, de otra voz, como el usted de *La rompiente*, ese otro que contrapone la bondad, la pintura, la poesía, el diálogo al abigarrado odio que no conduce a ningún sitio a María.

La tensión del relato se produce en el momento en el que, después de tantas esperas, la mujer ve al hombre buscado durante años. El *juguete sublime*, a diferencia del de Silvio Astier en *El juguete rabioso*, el arma para consumar la venganza queda en el fondo de su cartera. Vio pasar al hombre y alejarse, "No era cobardía, sino destiempo. Acaso un error en la cadena del azar: lo había matado ya tantas veces que repetir la escena se le hacía oneroso, absurdo, un acto de violencia contra ella misma" (pág. 15). El encuentro con el fantasma tan odiado, opera como un acto catártico, María R. decide reservar las energías para empezar otra vida.

En los relatos cortos, Reina recurre ya no sólo al largo periodo de duelos, dolor por el destierro y el exilio. La condición exiliar no es sólo fruto de las circunstancias sociales y políticas de la dictadura. La temática se amplía en estos cuentos a otras formas de exilio, de marginación y de violencia. El desarraigo, la soledad depende en otros textos de factores más próximos, de la estructura familiar misma, como un microcosmo regido por un orden patriarcal que asigna a cada miembro un determinado rol. Planteamientos similares encontramos en la destacada novelista y dramaturga Griselda Gambaro, a quien Reina le hizo

¹⁰ GOLOBOFF, Gerardo Mario, "Las lenguas del exilio", Kart Kohut- Andrea Pagni, *Literatura argentina hoy*, op.cit. p. 135

¹¹ ROFFÉ, Reina, *Aves exóticas*, pág. 9, en las siguientes citas del mismo libro se pondrá el número de página a continuación de la misma.

una sugerente entrevista con el título de “Libertad condicionada”¹².

Coinciden ambas autoras en la libertad de los temas, en la superación de los tabúes relacionados con el sexo, en el tema del exilio y el destierro, en la recuperación de la memoria de la dictadura, pero también en la recuperación de los viajes de los antepasados hacia una Argentina próspera, en la visión de la situación de exilio interior y sumisión que sufre la mujer en el ámbito de la familia.

En el relato “Aves exóticas”, que da título al libro, Reina retoma el personaje de la tía Reche. Recupera los recuerdos de la infancia, la casa familiar, la cocina lugar de discusiones y de desencuentros y en la imprevista decisión de la tía de marcharse, de volar para siempre del poco acogedor nido. Tía Reche soñaba con subir a un tren, ir a Buenos Aires. La familia se trasladó posteriormente a la capital, pero a la tía sólo le interesaba el puerto, tratando de rescatar una imagen del barco que llevó a sus antepasados de origen sefardí a esa nueva tierra. Como Griselda Gambaro en “El mar que nos trajo”, Reina recobra ese exilio interior, el desarraigo vital de tantos emigrantes que llegaron a comienzos de siglo a Argentina.

Se suma, de este modo, el doble exilio de una tierra y de una cultura que sólo se conoce por referencias aisladas, por prácticas religiosas, por comentarios. La tía sufre, además, el destierro familiar. Nadie repara en ella, se va tornando cada vez más invisible a los ojos de los demás. No tiene casi esencia, sólo apariencia de muchacha que se va a quedar a vestir santos. Soportaba el desprecio de la madre, la rudeza de los hombres de la casa, mendigaba una señal de afecto, sin conseguirlo.

Esta rara avis, llegó a reírse de sí misma, la única satisfacción de la que pudo gozar, fue la de interpretar su propio personaje, de ave exótica que pretende el vuelo para cobrar vida pero, en el momento decisivo en el que emprende la marcha hacia la puerta que la conduciría a la libertad, se detiene, vacila y se rompe la energía del vuelo proyectado.

“La soledad familiar suele tener un tono menos desolador que la del exilio y, por tanto, carecía de importancia dónde y con quién estuviese: una mujer afincada sólo en su mundo particular es una extraña para todos en todas partes.... Su mirada era la de un guardabosques escudriñando aves exóticas”.

En la literatura argentina de la época de la última dictadura, los escritores recurrieron, en muchas ocasiones, al lenguaje cifrado, a la parodia de otras realidades para aludir al presente, para juzgar la violencia y la muerte, enmascara-

¹² ROFFÉ, Reina, *Conversaciones americanas*, Madrid, Páginas de espuma, 2001.

das en otro momento histórico del país. La Semana Trágica, las luchas del periodo de la independencia, la época de Rosas y otros caudillos, reflejaban, la violencia, las luchas, las matanzas de obreros ocurridos en un pasado más o menos próximo.

Otra vertiente narrativa utilizó a la manera de Griselda Gambaro, exiliada también en Barcelona, o al modo de Andrés Rivera (Marcos Ribak en la realidad), la huída de sus familias de las guerras europeas, de los progroms, de los zares en busca de un país y una tierra mejor. Contrasta la lucha, el sufrimiento para lograr una anhelada meta y la sórdida realidad que encuentran en el país de promisión.

Reina aborda el mismo tema en “La noche en blanco”, relato sobrecogedor, de un gran realismo y efectismo, logrado con escasas palabras y diálogos, las imágenes dicen más que lo que se calla. Una noche, un “grupo de tareas”, entra a un departamento para secuestrar a la mujer que habita en él, alertada del peligro, la mujer recurre a una anciana vecina, con la que no tiene ninguna relación y le pide que cobije a su pequeña hija por esa noche. La anciana en su soledad y miseria comienza a recordar su propia historia, ocurrida 40 años atrás, cuando en Francia, los alemanes de la GESTAPO detenían, torturaban y mataban. La mujer estuvo en prisión, casi se alegraba de que sus dos hijos hubieran muerto antes de esos sucesos, uno de ellos de hambre. La presencia de la niña y la inocencia de la madre que suponía que volvería pronto, desatan los recuerdos de la anciana en una patética imagen de desolación y abandono que envuelve a la mujer mayor y a la pequeña.

La mujer se convierte en un testimonio vivo del horror de todo un siglo plagado de guerras, de horror, de muertes, de fanatismo. Una luz de esperanza le traen sus pensamientos, por la mañana marcharse, tomar un barco y regresar a su París de la France de la France, bebiendo brandy y fumando Gitanes, tal vez, el antiguo luchador que fue Mitterand podía acordarse de ella y concederle una pensión.

Sueño, esperanza al borde de la nada, ilusión o delirio, el relato deja a la anciana y a la niña en la misma posición en la que estaban, al borde del precipicio.

Comprobamos cómo la temática del exilio, interior o, como proclamaba en sus poemas Quasimodo, que se sentía exiliado de si mismo en la Italia de las grandes guerras, ha abierto en estos relatos el espectro de los diversos exilios. La distancia, el paso del tiempo va mitigando los dolores antiguos y tan propios para dar lugar a una visión más universal. La depredación del hombre por el hombre mismo, como atributo de la propia condición humana.

Los otros dos relatos de las raras avis de Reina Roffé, recurren nuevamente

al microcosmo familiar, la violencia del padre contra la hija, huérfana y que oficia de madre de sus hermanos más pequeños, llega a límites insoportables. La violencia de los hombres en general, provocan en la joven, mientras va a cumplir con un recado de su padre, una explosión, un estallido de violencia en un bar en el que se ha sentado a descansar. La “Línea de flotación”, como anticipa el título, se rompe, el desprecio, el vociferante y castrador discurso de los hombres, en el camino de ida y vuelta a Móstoles que realiza la joven, es la gota que colma su capacidad de resignación, de tolerancia y la violencia se cierne sobre el cristal del local al que le arroja una herramienta que había ido a buscar por mandato del padre.

La rebelión femenina, en un mundo regido por hombres y por su propia violencia, no admite un acto semejante. La explosión tanto tiempo contenida de la jovencita acaba con más acoso y violencia por parte de los hombres que se encuentran en el bar. Como si la condición femenina cumpliera un rígido precepto y cierto determinismo, no se puede escapar a la dominación, al maltrato y la violencia, patrimonio del género masculino por excelencia.

El último cuento raro con una mujer, más que exótica, también rara, recupera la afición arltiana de Reina, que está nítidamente marcada a lo largo de sus ficciones, especialmente en *La rompiente* y, luego a lo largo de otros textos mediante citas indirectas, alusiones, nombres, objetos. “El rufián melancólico”, el personaje de *Los siete locos*, aquí está representado por la figura de un Gerifalte, como lo denominan los demás, por su aspecto, por su excelente posición económica que le permite conocer a lo más selecto de “Gallegolandia”, recuerda también a los estrafalarios personajes en zona de derrumbe del otro gran narrador rioplatense, Juan Carlos Onetti. Personaje marginal, que está metido en negocios poco claros, va bajando por la pendiente de la degradación, arrastrando tras de sí a la joven Silvita, que sólo había llegado a Madrid para conocer el Museo del Prado y tomar unas tapas en la Plaza mayor.

Con ese fatalismo e indolencia que lleva a Eleanora Elis a dejarse arrastrar por una especie de inercia incapaz de detener y que la lleva por distintos rumbos, Silvia comienza a trabajar con el Gerifalte. La empresa que regentaba éste comienza a caer en la ruina y acaba en un derruido edificio haciendo un trabajo que no se sabe en qué consiste. Esta rara avis, con aspecto de gorrión y garras de ave de cetrería, cazaba piezas del género femenino para que le hicieran trabajos varios mientras él recogía algunas migajas de los más poderosos. Silvia, la inocente joven, que se detuvo allí dejando su proyecto de viaje interrumpido, acaba en la miseria, entre los escombros y las ruinas de un destartado edificio, las únicas compañeras de suerte que encuentra en su exilio voluntario es la compañía de unas muchachas del prostíbulo vecino, también en ruinas.

Estas raras avis, exóticas, responden a un horizonte narrativo en la producción de Reina Roffé que se abre a nuevas experiencias de exilio, desarraigo, miseria, soledad y desamparo. Tal vez la condición más arraigada en la raza humana.

Los relatos presentan matices y variaciones con respecto a la etapa narrativa más próxima a la dura vivencia del exilio. La utilización de espacios, personajes, lenguaje propio de su otra patria, aunque no le genere sentimiento de pertenencia, sin lugar a dudas, ha dado lugar a una penetración de algunas formas creativas que se aproximan a la literatura *de la emigración*. Cada circunstancia conlleva actitudes y formas de asumir la distancia, la temática, el lenguaje, la interrelación con el nuevo espacio y cultura del lugar de adopción.

El desplazamiento de muchos escritores hacia el exilio forzado, más tarde el *desexilio*, el retorno y reintegración al país de origen, se sumó en la historia reciente de Argentina, a migraciones ocasionadas por diversas razones, generalmente por causas económicas, hechos que han generado una diáspora de importantes sectores relacionados con la producción cultural argentina.

En estos textos se concentran una serie de viajes, al exterior en el exilio, viaje al interior de los personajes, viajes en el espacio y en el tiempo. Viaje es también el vuelo de la imaginación y de las palabras que van entretejiendo un tupido tapiz por cuyos intersticios circula la vida, las ilusiones o frustraciones de una serie de personajes que tratan de reconstruir su imagen y su pasado y presente con el balbuceo y las palabras entrecortadas de sus discursos.

TERESITA MAURO CASTELLARIN
Universidad Complutense de Madrid

ESTATUA DEL APOSTOL SANTIAGO DEL ESCULTOR CONQUENSE MIGUEL GALLEGO PARA LA IGLESIA DEL HOSPITAL REAL DE CUENCA

EL ESCULTOR CONQUENSE MIGUEL GALLEGO PRESENTA UN MODELO DE ESTATUA DEL APÓSTOL SANTIAGO PARA LA IGLESIA DEL HOSPITAL REAL DE CUENCA.

El 24 de febrero de 1818, el escultor conquense Vicente Bort, dirige una instancia a la Academia de San Fernando, en la cual manifiesta que un compañero suyo en la profesión de escultura, Miguel Gallego, se halla esculpiendo una estatua en piedra del Apóstol Santiago para la iglesia del Real Hospital del mencionado santo en la ciudad de Cuenca¹, sin el correspondiente permiso de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, para lo cual ha de enviar a esta notable Institución el debido modelo, según lo manda la Real Orden de 12 de febrero de 1817, por la cual se ordena que ningún profesor de pintura, escultura y grabado, "no puede hacer p.a el publico imagenes sagradas, ni de la Rl. Familia, sin que preceda la aprobación dela Academia bajo la multa de 50 ducados".

Por dicho motivo Vicente Bort, súplica a la Academia que se le condene al referido Miguel Gallego a la multa de 50 ducados².

¹ El monarca don Alfonso VIII, después de la toma de Cuenca dio solar y rentas a la nascente y ya famosa Orden de Santiago, para fundar cerca de los muros de Cuenca y a las orillas del Júcar, un hospital. Hallase la donación en el Bulario de la Orden. El Hospital de Santiago, fue en un principio destinado a la redención de cautivos, y con este objeto dispuso Alfonso VIII que se le pagará por todos los labradores del término, cientos de alnudas de trigo, sobre cuya petición se avinieron los vecinos con la orden de pagar una vez 4.500 maravedis, aprobando Alfonso X el Sabio, en 1261, dicha avenencia. La tradición dice que en este edificio estuvo el último rey almohade de Valencia y Murcia, don Ginés Pérez Chirino en el Castillo de Caravaca, (actualmente iglesia de la Santa Cruz). Actualmente el Hospital de Santiago, magnífico edificio sirve de Hospital Provincial.

SANZ SERRANO, Anselmo: *Cuenca y su Provincia*. Guías Artísticas de España, Barcelona, Ed. Aries, 1960, pp.130-131.

Los edificios históricos del exterior se absorben por el Ensanche del Siglo XIX, como ocurre con la posada y con el Hospital de la Orden de Santiago, asentado en el cerrillo del mismo nombre, y resulta ser un magnífico mirador sobre el casco de Cuenca.

El Hospital de Santiago fundado por Alfonso VIII, y reconstruido en varias ocasiones en el siglo XVIII, se le adosa la actual Capilla.

V.V. A.A.: *Cuenca Edificada*. Madrid. Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1983, p. 219.

² A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Legajo nº: 28-5/2. Monumentos Civiles. Siglo XIX.. Dn. Vicente Bort, Profesor de Escultura en Cuenca, sobre que el Escultor Dn. Miguel Gallego trabaja una estatua del Apóstol Santiago, sin haber remitido su

La Academia de San Fernando, el día 10 de abril del citado año le remite un informe de archivo al escultor Vicente Bort señalando que efectivamente hay unas Reales Ordenes firmadas por S.M. el 11 de enero y 29 del mismo mes y año, otra del 2 de octubre de 1814, y otra de 17 de febrero de 1817, en la cual no se pueden pintar, esculpir o grabar imágenes sagradas, ni de la familia real para el público sin la correspondiente aprobación de la Real Academia, bajo pena de cincuenta ducados.

Todo esto es cierto, pero también es verdad, que el artista Vicente Bort sin tener más privilegios, ni facultades que los demás profesores de Cuenca, se erige en denunciante de los Talleres de Escultura de la mencionada ciudad, excediéndose en su profesión.

En el año 1807, envió un memorial fechado en 15 de noviembre quejándose a S.M. de que un tal Gabriel Calleja, ensamblador, sin tener el oficio de escultor había realizado una estatua para la Catedral, causándole graves perjuicios a sus intereses.

La Real Academia le recuerda a Bort, que aunque discípulo suyo en tan noble Institución, ya que se encontraba matriculado en 1785, no gana ninguno de los premios mensuales, ni tampoco progreso en los Estudios Generales, ni goza de facultades para responder a otros iguales en el ejercicio de su arte. En realidad Bort no ha dado todavía a la Academia pruebas suficientes de su maestría en el difícil arte de la Escultura.

Esta bien que sin la aprobación de la Rl. Academia no se podía permitir hacer modelo alguno, en cuanto a la multa de 50 ducados impuesta últimamente por el Rey en 1817 no se puede llevar a cabo ya que no ha circulado todavía en los Tribunales de Justicia y en el Consejo³.

El día 4 de mayo del correspondiente año, el Obispo de Cuenca, don Ramón Falcón, envía una carta al Secretario de la Real Academia de San Fernando, don Martín Fernández de Navarrete en la cual señala que ha recibido su carta de 28 de abril en la que se le notifica que don Miguel Gallego se encuentra esculpiendo una estatua del Apóstol Santiago para la iglesia del Hospital Real, ignorando si había presentado el modelo necesario para su aprobación y pidiendo en su caso que se le suspenda y se le multe de conformidad a las Reales Ordenes y a las Circulares enviadas a los Prelados.

El Obispo le dice que la Iglesia del Real Hospital de Santiago de Cuenca, no corresponde a su jurisdicción, pero si al Consejo de las Ordenes Militares, y

modelo a la aprobación de la Academia según las Rls. Ordenes. Se pasa oficio al Obispo y Gallego presenta después el modelo que fue aprobado. 24-II-1818.

³ A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 28-5/2. 10-IV-1818.

en especial a la de Santiago, sobre todo a su administrador.

También le señala que de algunas noticias sabe que el escultor, que se halla esculpiendo la imagen de Santiago, don Miguel Gallego, profesor de escultura e individuo de la Academia de San Fernando, trata de cambiar el modelo para obtener su aprobación sin pérdida de tiempo⁴.

El día 8 de mayo el escultor Miguel Gallego escribe una carta al Secretario de la Real Academia de San Fernando, señalando que ha iniciado su obra de la imagen de Santiago, manifestando también que si no se ha presentado el modelo original, se debe ala ignorancia de la orden que S.M. se sirvió circular, ya que ha residido en la Villa de Ventosa, pues hasta este año no me he establecido en la ciudad de Cuenca.

Como discípulo de la Real Academia de San Fernando, pasare personalmente a presentar el modelo original de la citada obra, ya que si no lo hecho con anterioridad ha sido por mi quebrantada salud, pero pronto estaré en dicha Academia, ya que el director de Escultura don José Guerra le podrá informar de todo.

El día 21 de los corrientes, don Martín Fernández de Navarrete, como secretario de la Academia, informa que los Directores y Tenientes, Vicente López, Esteban de Agreda, José Gines, José Camarón, Francisco Elías y otros acuerdan conceder el permiso para que el escultor Miguel Gallego concluya y coloque la estatua de Santiago⁵.

Finalmente la Academia de San Fernando, el 28 de mayo de 1818, accede a que se coloque la estatua⁶.

Al igual que otros objetos artísticos la estatua de piedra del Apóstol Santiago desapareció en nuestra pasada Guerra Civil.

⁴ A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 28-5/2. 4-V-1818.

⁵ A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 28-5/2. 21-V-1818.

⁶ A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 28-5/2. 28-V-1818.

DOCUMENTACION

I

El escultor de Cuenca Vicente Bort envía una instancia a la Real Academia de San Fernando, señalando que un compañero suyo también escultor Miguel Gallego, se halla esculpiendo una estatua en piedra del apóstol Santiago para la iglesia del Hospital Real de Cuenca, sin el permiso de la Academia de San Fernando.

(A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 28-5/2. Monumentos Civiles. Siglo XIX. 24 – 11 - 1818).

Excmo. Señor.

Dn. Vicente Bort, Profesor de Escultura en esta Ciudad a V.E. por el recurso mas util dice que Dn. Miguel Gallego de esta vecindad, y profesor tambien de Escultura, se alla esculpiendo una estatua de Santiago Apóstol para la iglesia del Rl. Hospital de dho Santo de esta Ciudad, para cuya construcción ignora al exponente si dho Gallego a tomado el permiso de la Academia y presentado en ella p.a su aprovacion el modelo necesario, segun lo que manda por la Rl. Orden de 12 de Febº del año ultimo. por la que se ordena que ningun profesor de pintura escultura y grabado no puede hacer p.a el publico imagenes sagradas, ni de la Rl. Familia, sin que preceda la aprobacion dela Academia bajo la multa de 50 ducados. En esta atención.

A.V.E. Suplica que si dho Dn. Miguel Gallego no hubiera obtenido el permiso y aprovacion necesarios de la Academia para la construccion de dha estatua se sirba mandar su echura y colocacion aplicandole la pena de los 50 ducados que prebiene dha real resolucion. Asi lo espera el recurrente dela justificación de V.E. a quien Dios Nro. Sor gue ms. as.

Cuenca 24 de Febº, de 1818.

Excmo. Sor.

Rubricado: Vicente Bort.

.....

II

El día 10 de abril de 1818, la Academia de San Fernando remite un informe de archivo al escultor Vicente Bort.

(A.R.AB.A.S.F. Legajo nº 28-5/2. Monumentos Civiles. Siglo XIX. 10 – IV -1818).

Ynforme del Archivo para Dn.Vicente Bort.

La Rl. Orden de S.M. comunicada al Sr. Gobernador del Consejo en 11 de enero de 1808, y circulada por este Tribunal en 29 del mismo mes y año previene que no se hagan pinturas y esculturas sagradas o profanas por los caudales publicos o de Comunidades eclesiasticas, seculares y regulares, sin que primero se presenten sus diseños o modelos a

censura de esta Rl. Academia o de las Provincias en sus respectivos distritos. La Real Cedula de 2 de octubre de 1814 manda este mismo: y ultimamente las disposiciones de la Academia aprovadas pr. el Rey en 12 de febrero de 1817, previenen que no se puedan pintar, esculpir o grabar imagenes sagradas, ni de la Rl. Familia para el publico sin la correspondiente aprovacion dela Academia bajo la pena de 50 ducados.

Todo esto es cierto, pero tambien lo es, que el Dn. Vicente Bort sin tener mas privilegios, ni facultades que los demas profesores de Cuenca se ha erigido en denunciador de los Talleres de Escultura de dha Ciudad: ocupacion que ciertamente le proporcionara en una capital de Provincia pocos apasionados y escasisimas ocasiones de exceder su arte. En el año pasado de 1807 en memorial de 15 de noviembre dió queja a S. M. de que un tal Gabriel Calleja ensamblador sin tener la pericia necesaria y con pretexto de rebaja se habia alzado con la execucion de una estatua que debia colocarse en aquella Santa Yglesia, causandole a el graves perjuicios en sus intereses. Como ese memorial fuese remitido de Real Orden a informe de la Academia, tuvo este presente, por una parte que Bort, aunque discipulo suyo matriculado en 1785 ni gano premios algunos mensuales, ni se habia opuesto a los Concursos Generales, ni tampoco habia asientos de sus progresos en el estudio: y por otra que no gozaba de facultades algunas para responder a otros iguales siempre el ejercicio de su arte. Considero tambien que los verdaderos profesores carecen de obras de entidad, al paso que otras de poco o ningun mérito tienen en que ocuparse: que las obras públicas sagradas y profanas devian ser executadas con esmero e inteligencia por lo que en esto interesan la piedad cristiana y el credito de la nación: y por último que la Rl. Orden Circular de 25 de noviembre de 1777 encarga terminantemente a todos los Prelados Eclesiasticos seculares y regulares que cuanto en los lugares sagrados executa no solo la Arquitectura sino las dos Artes sus compañeras Escultura y Pintura sea correspondiente a la sublimidad dela Religion y al mayor esplendor y Magstad del Culto.

En vista de todo esto y de otros antecedentes se acordo representar a S.M. en solicitud del remedio de aquellos males, lo cual executando mando S.M. en Su Real Orden de 11 de enero de 1808 circulada después por el Consejo del 29 del mismo mes que no se hagan pintura ni estatua para templos, plazas y otros parages publicas sin presentar antes sus diseños o modelos a censuras de las Academias Reales, sin cuya aprovación no podran colocarse dichas obras en sus respectivos lugares.

Acude ahora el expresado Bort diciendo que el Profesor Dn. Miguel Gallego esta trabajando una estatua de Santiago sin que se sepa si ha obtenido el debido permiso de la Academia. Este Real Cuerpo sabrá muy bien dar a está denuncia la calificación que se merece; pero ello es que Bort no ha dado todavía á la Academia pruebas algunas de su pericia en la escultura. De todos modos parece que siempre convendria supiese la Academia con certeza en cumplimiento de las Ordenes del Rey, si Gallego executa aquella estatua sin la aprovacion de su modelo por alguna de las Academias de las Artes; pues de lo contrario seria muy oportuno a las Corporaciones o personas que hubiera mandado hacerla, a fin de que no se colocase en parte alguna sin preceder la aprovacion de esta Real Academia. La exaccion de la multa de 50 ducados ultimamente impuesto por el Rey en 1817 acaso no podra verificarse por cuanto la Orden de S.M. aunque publicada por la

Academia en gaceta y diario no se ha circulado todavía a los tribunales, justicia por el Consejo, mandando su exacto cumplimiento.

Madrid 10 de abril de 1818.

Rubricado: Juan Pascual.

.....

III

El día 4 de mayo de 1818, el Obispo de Cuenca, don Ramón Falcón, envía una carta al secretario de la Academia de San Fernando, en la cual le señala que el artista Miguel Gallego esta esculpiendo una estatua del apóstol Santiago para el Hospital Real de Cuenca.

(A.R.A.S.A.S.F. Legajo nº: 28-5/2. Monumentos Civiles. Siglo XIX. 4 – V -1818).

He recibido el Oficio de V.S. de 28 de abril último, en que con motivo del aviso que Dn. Vicente Bort, Profesor de Escultura de esta Ciudad, dio ala Rl. Academia de Sn. Fernando, de que Dn. Miguel Gallego de la propia vecindad, y profesion se hallaba esculpiendo una estatua de Santiago Apostol para la Yglesia del Rl. Hospital del mismo Santo y de esta dha capital, ignorando si habia presentado el modelo necesario para su aprobacion y pidiendo que en su caso se manden la suspensión y aun sele multase en conformidad ala Rs.Ordenes Circulares del Asunto, se sirve V.S.encargarme de acuerdo de dha Rl.. Academia informe lo quehaya en el asunto,con presencia de las anunciadas circulares, cuya observancia esta recomendada por ellas a los Prelados; y en contestación diré a V.S.

Que la Iglesia del Real Hospital de esta Capital de mi Diócesis, no corresponde a mi jurisdicción, y sí al Consejo delas Ordenes Militares, y al cargo inmediato de un individuo de la de Santiago, como su Administrador.

Sin embargo, de algunas noticias que he tomado resulta, que Dn. Miguel Gallego, profesor de Escultura e individuo de la Rl. Academia de Sn. Fernando, se halla esculpiendo la estatua de Santiago, y que se trata de cambiar el modelo para obtener su aprobación sin perdida de tiempo.

Es quanto puedo manifestar a V.S. para que se sirva hacerlo ala Real Academia, y ruega a Dios guarde su vida ms. as.

Cuenca, 4 de mayo de 1818.

Rubricado: Ramon Obpo de Cuenca.

Sr. Dn. Martín Fernandez de Navarrete.

La Academia accede a que se coloque la estatua.

28 de mayo de 1818.

Excmo. e Yltmo. Sr. On. Ramon Falcon y Salcedo. Obispo de Cuenca.

IV

El escultor Miguel Gallego el 8 de mayo de 1818, envía una carta al secretario de la Real Academia de San Fernando, manifestándole que ha comenzado la estatua de Santiago.

(A.R.A.B.A.S.F. Legajo nº: 28-5/2. Monumentos Civiles. Siglo XIX. 8-V-1818).

Cuenca y Mayo 8 de 1818.
Señor Dn. Martín Fernandez Navarrete.

Muy Señor mio:

E tenido noticia que de parte dela Academia se apasado un Oficio al Sr. Obispo de esta Ciudad, para saber si es cierto se había echo ó se estaba haciendo, una ymagen de Santiago Apostol ala que Su E. se sirvio contestar no se en que terminos. Ciertamente la obra se a dado principio, pero si el modelo original no se a presentado a la Academia no asido por inobediencia, sino por ignorancia dela Orden que S.M. se sirvio circular. El haver estado residiendo en la villa de Ventosa a poco vecindario asido la causa de no saverlo. pues hasta este año no me establecido en esta ciudad.

Ultimamente como discipulo de esa RI. Academia, estoy presto a obedecer sus pactos,y yo personalmente paso a presentar el modelo original de dha obra.Si no lo echo antes asido por mi quebrantada salud, pero a pesar de todo hoy parto para esa.

El Director de Escultura, Dn. José Guerra puede informar de mi persona.

Disimule V.S. esta libertad y disponga de su servidor Q.B..S.L.M.

Rubricado: Miguel Gallego.

Señor Dn. Martín Fernandez de Navarrete.

Hallandose reunidos en esta RI. Academia en la tarde del 21 del corriente los Sres. Directores y Tenientes Dn. Vicente Lopez, Dn. Esteban de Agreda, Dn. José Gines, Dn. José Camarón, Dn. Francisco Elías y otros acordarán que podría darse al Profesor Miguel Gallego, el permiso para concluir y colocar la expresada estatua de Santiago.

Rubricado: Martin Fernandez de Navarrete.

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO
I.E.S. Prado Mayor (Totana, Murcia)

CORTÁZAR POETA, TEL QU'EN LUI-MEME

Quién sabe si la eternidad, en fin, convertirá a Cortázar en sí mismo, si le sentará mejor la cristalización inaudita de los clásicos o el inconstante vaivén del tiempo y de la historia. Antes de volver a leer lo ya leído, acaso podamos suscitar nuevas lecturas si nos acercamos a su poesía *estrictamente poética*; a sus poemas *en verso*, para no inducir a error. Conviene leer esos poemas¹. Así podrá comprobarse que, cuando Cortázar hablaba de poesía en ensayos, entrevistas o en sus novelas, sabía muy bien de qué hablaba. Y esa lectura puede ir preparándose mediante el análisis de numerosos aspectos conexos, entre los que ocupa un lugar no menor, desde luego, la visión que el propio autor tenía de su actividad como *estricto* poeta.

A lo largo de toda su obra, Cortázar traza un completo repaso no sólo de lo que para él significa la escritura poética en general², sino también del proceso de formación y auto-asimilación de su propia poesía, al punto que ha habido quien ha afirmado que en ella cifraba su “secreto anhelo de inmortalidad”³. Antes de que la eternidad lo cambiase, Cortázar prefirió utilizar palabras intercambiables, propias y ajenas, de poetas preferidos como Poe o Yeats, para decir lo mismo: su nostalgia de la poesía. En 1956, traducía Cortázar este párrafo de Poe:

Razones al margen de mi voluntad me han impedido en todo momento esforzarme seriamente por algo que, en circunstancias más felices, hubiera sido mi terreno predilecto. Para mí la poesía no ha sido un propósito, sino una pasión, y las pasiones merecen reverencia; no deben y no pueden ser excitadas a voluntad con vistas a las mezquinas compensaciones de la humanidad o a sus encomios, aún más mezquinos. (E. A. Poe, “Prefacio a “El Cuervo y otros poemas””, traducción de Julio Cortázar; Poe, II: 293).

Unos veinte años más tarde, Cortázar confesaba, con voz propia, en la que resuena el eco de las palabras de Poe:

[...] si alguna nostalgia tengo yo es que mi obra en definitiva no es una obra exclusivamente poética. Tengo a veces esa nostalgia. (Picón Garfield, 42).

¹ Hoy accesibles de modo bastante completo en PP. Las siglas se descifran en la bibliografía final.

² Que he procurado sistematizar en varios de mis trabajos (Mesa Gancedo, 1998, 1999).

³ “Yo tengo para mí que el secreto anhelo de inmortalidad de Cortázar fue la poesía [...]” (C. Noriega: “Julio Cortázar y su proyecto de inmortalidad”; en Cócara *et al.*, 1993: 111).

Por fin, poco antes de morir, decía con Yeats, en una página de su libro póstumo, de poemas:

And I am melancholy because I have not made more and better verses. (Yeats, *Autobiography*; citado por Julio Cortázar en SC: 91).

LA FORMACIÓN DEL POETA

Las referencias cortazarianas a los inicios de su propia escritura son numerosas. Esa etapa, en la que Julio Cortázar, antes de llegar a ser quien iba a ser, firmaba como Julio Denis, aparece marcada esencialmente por la producción de poemas. La afición infantil a la lectura llevó a la escritura a Cortázar. Las ocasiones en que el impulso se encauzaba hacia el verso (más fácil inicialmente que la prosa para el aprendiz de escritor o para el “escritor vocacional”, como afirma Cortázar en TT: 51) eran enamoramientos infantiles, cumpleaños de tías o maestras (SC: 43) u otras circunstancias que propiciasen el desbordamiento de la “cursilería romántica” que, según el Cortázar adulto caracterizaba su vivencia infantil de la poesía. El juicio que ulteriormente esas composiciones merecen al autor era cariñoso e irónico: prefería condenarlas al olvido, aunque al parecer contra la voluntad de la madre, obstinada en conservar algunas muestras⁴.

En los comentarios sobre esa obra primigenia, se revelan a veces importantes datos acerca del sentimiento que el autor experimenta en la actividad de escritura:

Adolescente, creí como tantos que mi continuo extrañamiento era el signo anunciador del poeta, y escribí los poemas que se escriben entonces y que siempre son más fáciles de escribir que la prosa a esa altura de la vida que repite en el individuo las fases de la literatura. Con los años descubrí que si todo poeta es un extrañado, no todo extrañado es poeta en la acepción genérica del término. (“Del sentimiento de no estar del todo”, VDOM: 35-36).

Semejante convicción, apoyada, además, en la habilidad formal, deriva en la escritura de no pocos poemas que pretenderán ser leídos, en primer lugar, por los más allegados, sus familiares, y, especialmente, por la madre. Cortázar recordó en varias entrevistas esa escena “germinal”⁵ en la que el niño muestra sus poemas a unos tíos o a su madre y nadie cree que sean suyos, sino que los habrá copiado de alguno de sus muchos libros.

⁴ De hecho, el fondo cortazariano de la Universidad de Princeton conserva algunos de esos poemas infantiles, fechados en 1927, que se han publicado en PP (745-756).

⁵ Cfr. Soler Serrano y Prego. La he analizado en Mesa Gancedo (2004).

Esa incompreensión inicial (que Cortázar confiesa haber vivido trágicamente) podría incluso interpretarse como causa “mítica” del ocultamiento de la obra “exclusivamente” poética durante toda su carrera, una actitud que sólo muy tardíamente dejará paso a la reivindicación más o menos decidida. Pero el íntimo compromiso cortazariano con la poesía surge más o menos por las fechas en que por primera vez exhibe públicamente sus poemas, para descubrir inmediatamente el riesgo de incompreensión de unos textos que siempre serán considerados como los más propios. Hacia los 8 o 9 años –como recuerda el propio Cortázar mucho después–, el niño que fue había comenzado a experimentar una alteración en su relación con las cosas y las palabras, que considera propia del “estado poético” y que desde entonces marcará para siempre la poética cortazariana: “[...] entré en una etapa que podría haber sido peligrosa y desembocado en la locura: es decir que las palabras empezaban a valer tanto o más que las cosas mismas” (Prego, 25).

Más allá de esos mínimos recuerdos primitivos, la configuración de la imagen que Cortázar elabora de sí mismo como poeta queda documentada en su correspondencia, sobre todo en las cartas posteriores a la publicación de *Presencia* en 1938. Ahí están los orígenes del que mucho más tarde se reconocerá como “viejo poeta” al que durante toda su vida los poemas, como a Martín Fierro las coplas, le han nacido “como agua de manantial”⁶.

EL MOMENTO POÉTICO

Lo primero que hay que subrayar en ese proceso de auto-elaboración de la figura del Cortázar-poeta es la conciencia que tiene de ser sujeto de “momentos poéticos”. O dicho de otro modo: la práctica poética en Cortázar sólo puede ser *instantánea*, fulguración singular, de inequívoca raigambre romántica. Si algo caracteriza al momento poético, es su espontaneidad urgente, ajena a cualquier tipo de “ritual” o de intención. La escritura poética, en definitiva, es “raptó”. Su justificación estriba en una especie de urgencia terapéutica. La escritura poética

⁶ “Yo soy un viejo poeta y esas formas me son naturales y familiares, aunque haya guardado inédito casi todo lo escrito en esa línea a lo largo de más de treinta y cinco años; hubiera sido un error privarme de algo que, como a Martín Fierro las coplas, me nace como agua de manantial (posteriormente filtrada y embotellada, por supuesto)” (“Poesía permutante”; UR, I: 274). La intimidad de la correspondencia da prueba de lo arraigado de la auto-denominación: “Un abrazo del viejo poeta.” (17-II-1974; CP: 40). Esa conciencia puede rastrearse también en algunos personajes de sus novelas: “-Poeta de corte clásico y basta -dijo Jorge con una sonrisa burlona-” (D: 128); “-A los veinte años éramos distintos. -Sí, pero usábamos más palabras que vivencias, nos creíamos el centro del mundo y aprovechábamos. Las cosas que escribíamos, unos poemas metafísicos, una elegía...” (Traveler-Oliveira, R, cap. 46: 229 n. [Tachado en el ms.]).

es *pharmakon*: veneno y antídoto, enfermedad⁷ y salvación:

[...] Es como si un exceso de sentimiento poético amenazara desbordarse, y fuera necesario decirlo, decirlo inmediatamente, sin perder un instante; de lo contrario, quién sabe qué podría ocurrir. Pienso que las repentinas insanias, los asesinatos sin premeditación, los suicidios inexplicables, son formas que asumió esa necesidad de expresión al ser retenida por dignidad, acaso porque faltaba un lápiz o una cuartilla... (22-X-1941; Domínguez, 246)

La idea de que es frágil la frontera que separa al poeta del enfermo, el loco o el criminal se repite en sus cartas y en otros textos. Lo mismo ocurre con esa evocación del momento de la escritura como asalto inopinado en el discurrir de la vida: cuarenta años más tarde, al comentar algunos poemas de *Salvo el crepúsculo* ("Poemas de bolsillo, de rato libre en el café, de avión en plena noche, de hoteles incontables", SC: 65), Cortázar refleja sus hábitos de escritura (poética): "cuando escribo ciertas cartas o ciertos poemas, jamás hago un borrador, jamás reflexiono demasiado; lo que tengo que decir nace de mí como podría nacer un abrazo o una bofetada, según las circunstancias" (carta a Haydée Santa María, 4-II-1972; en Cortázar 1984, 146)⁸.

La virtud terapéutica de la poesía alivia el sufrimiento íntimo. Muchas de las cartas del Cortázar de los años 40 desarrollan sus particulares "meditaciones metafísicas": la lucha con "el problema de Dios, de la muerte", por ejemplo, es una de ellas, que sólo se atenúa en la escritura:

A veces es él quien me vence a mí, y yo escribo cosas desesperadas (y desesperantes); a veces venzo yo al problema, y entonces escribo poemas sobre los ángeles, como uno que le enviaré dentro de poco, si no lo quemo antes. (Mayo de 1940; Domínguez, 224).

La poesía es, pues, en estos primeros momentos de la escritura cortazariana, excipiente *agónico*. Su papel precariamente consolador, según le confesará a Marcelle Duprat, puede ser resultado, no obstante, de una actitud aprendida, un gesto decididamente buscado:

[...] Nada me salva de meditaciones sordas y torturantes, ni el cansancio, ni los conflictos más o menos sentimentales, ni los libros, ni la música. Apenas sí la Poesía... y eso por unos instantes, que harto le agradezco. (s. f., *post* 1941; en Cócara *et al.*, 112-113).

⁷ Irónicamente comenta en 1939: "Ni siquiera en Bolívar me abandona la enfermedad poética. Advertirás que el nombre que le doy es otro síntoma claro de mi caradurismo." (A E. A. Castagnino, enero, 1939, C/1: 41).

⁸ La corrección como castigo, que traiciona lo que debe ser dicho, se evoca en un texto de *Historias de cronopios y de famas* ("Trabajos de oficina"; HCF: 54).

Pero en ocasiones, si el sufrimiento es intolerable, el poeta se ve entregado al silencio. Entonces, la vuelta a la escritura se presentará en el Cortázar de esta época como “recuperación” del “yo”, como síntoma de una cierta normalidad:

Estoy volviendo poco a poco a mí mismo. Hasta la Poesía, esa traidora, que se marcha de mi lado cada vez que sufro mucho, retorna a pasos menudos y me dicta, por las tardes, versos. (carta de Chivilcoy, 30-VI-1941; *ibid.*, s. p.)⁹.

En esa misma carta, Cortázar ofrece dos detalles muy interesantes acerca de su relación con su escritura. Por un lado, revela el espíritu de selección rigurosa que aplica al tratamiento de su propia poesía: “estoy revisando, destruyendo, decidido a fijar lo verdaderamente logrado” (*ibid.*). Por otro, consigna explícitamente que necesita escribir a máquina –costumbre que no abandonará–. Si le falta su máquina no puede escribir nada “legible”: “No les envío nada mío porque [...] me falta la máquina de escribir, que utiliza momentáneamente un amigo. Tan pronto la recobre -y haya concluido de recobrarme a mí mismo- les haré llegar poemas” (*ibid.*).

El valor concedido a la espontaneidad y a la función “terapéutica” de la escritura conduce a preguntarse por la “inspiración” que desencadena el poema. Los testimonios cortazarianos conservados al respecto son más tardíos. Al hablar de sus cuentos afirma que “como ocurre con los poemas, tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos” (“Volviendo a Eugenia Grandet”, VDOM: 41). Esa especie de *irresponsabilidad* del poeta-médium podría acercar a Cortázar a los procedimientos surrealistas¹⁰, a los que corresponde también la importancia del sueño como proveedor de materia poética:

[...] los poemas, como muchos cuentos míos, nacen de imágenes oníricas, son una tenta-

⁹ Este mismo pasaje había sido citado por Cócero (1991), asignándole la fecha de 1944. Por su mayor precisión y por referencias internas -que se cruzan con algunas de cartas a M. Arias- a la muerte de Francisco Reta, origen de ese sufrimiento, tan importante para Cortázar que aún se evoca en un cuento treinta años posterior (“Ahí, pero dónde, cómo”, de *Octaedro*), la fecha verdadera debe ser la de 1941. Esa presión del silencio suscitado por el dolor perdura en épocas posteriores: “[...] no sé escribir cuando algo me duele tanto, no soy, no seré nunca el escritor profesional listo a producir lo que se espera de él, lo que le piden o lo que él mismo se pide desesperadamente. La verdad es que la escritura, hoy y frente a esto [se refiere a la muerte del Che], me parece la más banal de las artes, una especie de refugio, de disimulo casi, la sustitución de lo insustituible [...]” (Cortázar, 1984: 76).

¹⁰ Algunos personajes de novela también sirven de “intermediarios” para poemas que proceden de otras instancias: “[Heredia iba] dándole vueltas a una especie de poema que el ritmo del vagón podía reivindicar como suyo [...]” (LM: 372).

tiva de poner en escritura visiones o entrevisiones que me da el sueño. No todos, por cierto, pero que lo onírico juega un papel muy importante en mi poesía es un hecho que no sé si puede comprobarlo el lector. Pero el autor lo sabe perfectamente. (Prego, 153)

No obstante, esta posible adscripción surrealista es atenuada por el propio Cortázar en la misma época, cuando confiesa que “nunca había aceptado una gratuidad que no me fuera paradójicamente impuesta por un impulso irresistible -que entonces se llamaba intuición y no gratuidad” (SC: 343). Cortázar, así, establece distinciones en su *corpus* poético: de un lado, hacia 1950, reconoce haber producido y conservado poemas “espontáneos”, escritos “a sí mismos” (los que recopilará bajo el epígrafe de *Razones de la cólera* en diversas colecciones), poemas seducidos por el automatismo surrealista, pero siempre teñidos de implicaciones existenciales: “vi escribirse cosas en las que textos pasablemente ininteligibles se abrían paso quieras que no y era preciso dejarlos, estaban ahí por algo y ese algo era la razón de todo lo demás” (*ibid.*)¹¹. Por otro lado, aparece una escritura, anterior quizá, pero que por esas mismas fechas, los años 50, empieza a verse irónicamente, aunque nunca se abandone: la que Cortázar llamará poesía “lujosa” (Prego, 158): “cuando tenía veinte años la evocación de un emperador romano me hubiera exigido un soneto-medallón o una elegía-estela: poesía de lujo como se practicaba en la Argentina de ese tiempo” (SC: 70). Estas “evocaciones” cederán al empuje de la poesía espontánea-existencial y serán enviadas por el autor a “otro tiempo” casi mítico, dentro de la historia literaria personal: “Me hacía gracia pensar en los tiempos en que pulía sonetos en las soledades pampeanas, en los eriales de Bolívar, de Chivilcoy, de Mendoza. [...] Fue un tiempo en que la naturaleza imitó más que nunca el arte” (SC: 343). Por fin, y en tercer lugar, también hacia 1950 surge en Cortázar la conciencia de estar explorando otra veta poética, que no es “automática” ni “lujosa”: la que busca la inspiración en la cultura popular inmediata, cuyo emblema serán los tangos¹², un tipo de poesía que alimenta la conciencia del poeta expatriado:

[...] a nosotros los tangos nos vuelven en una recurrencia sardónica cada vez que escribi-

¹¹ Esa escritura surrealista más ortodoxa se traslada a algunos personajes de novela: “Jorge se cultivaba la instropección, decía poemas automáticos con infaltable belleza. Aplastado contra la mesa de dibujo, el pelo entre papeles canson y carbonilla, murmuraba para sí las melopeas preliminares que lo ponían en trance” (D: 13).

¹² A tal respecto es iluminador el juicio que hace Cortázar de la “antigua” poesía lujosa: “Nuestra autocompasión estaba demasiado presente en la poesía bonaerense de ese tiempo plagado de elegías, que en el fondo eran tangos con diploma de alta cultura, el mismo amargo regusto de nuestras frustraciones locales que se travestían con la involuntaria ayuda de los dior o los cardin importados por las modas poéticas del momento (el año Lorca, el semestre Hölderlin...)” (SC: 337).

mos tristeza, que estamos llovizna, que se nos atasca la bombilla en la mitad del mate. [...] Hoy (podría dar los nombres de quienes opinan que es una regresión lamentable), el ronroneo de un tango en la memoria me trae más imágenes que toda la historia de Gibbons. (SC: 69-70)

Lo que me interesa subrayar es que, además de perfilar una especie de clasificación estilística y de señalar una mínima diacronía, estas referencias marcan la conciencia cortazariana de que el “momento poético” está lejos de ser una epifanía simple, pero su coherencia interna es constante: del mismo modo que en los años 40 las “meditaciones sordas y torturantes” podrían provocar un soneto “escapista”, más tarde los tangos alivian de los acosos de tristeza. La forma del poema será distinta, pero su acicate es análogo.

LA ESCRITURA SECRETA Y LA ESCRITURA PRIVILEGIADA

La actitud del poeta en ciernes oscilará entre la ocultación y el orgullo. No puede dejar de escribir poemas, pero –frente a la incompreensión o la sospecha de sus lectores más inmediatos– puede intentar esconderlos mejor. Conviene indagar en las razones que fueron convirtiendo esa obra exclusivamente poética en algo casi secreto. Si la relación entre lo secreto y lo sagrado es estrechísima, es verosímil que el sigilo con que Cortázar tratará su propia poesía tenga que ver con un aprecio privilegiado, que la convierte en cifra de su escritura.

En los años 40, la razón que Cortázar aduce para no publicar sus poemas es privada y estrictamente “objetiva”: la exigencia de perfección. Un testimonio contemporáneo habla de “falta de deseo” o “apagamiento de la llama sagrada”, al parecer fatal: “Tal vez emplee el dinero del viaje en publicar un libro, o viceversa (que es más probable; siento pocos deseos de publicar; la llama sagrada amenaza apagarse)” (22-X-1941; Domínguez, 246). La necesidad de autopublicarse obliga al poeta a plantearse seriamente la conveniencia de hacerlo. Años más tarde recordará la circunstancia, de forma impersonal:

[...] como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa como se hacía en la Argentina de entonces, donde un jovencito de veinte años que había escrito un puñado de sonetos se precipitaba a publicarlos. Si un editor no los aceptaba, él pagaba la edición. Por mi parte preferí guardar mis papeles. (Harss, 262).

Lo cierto es que en este pasaje Cortázar parece estar hablando de sí mismo y de su primer libro publicado: *Presencia*. La fría recepción, estrictamente privada, que al parecer obtuvo ese volumen de sonetos actúa entonces como complemento de la frustración originaria en el marco familiar, con lo que a partir de

1940 parece ya definitiva la decisión de no dar a conocer la obra poética, si no es en circunstancias excepcionales.

Las declaraciones acerca de las razones de la ocultación de su obra poética se hacen más explícitas, paradójicamente, en el momento en que Cortázar decide volver a publicar un volumen “exclusivamente poético” en 1971. En el prólogo a *Pameos y meopas* justifica con ironía la ocultación por desconfianza hacia su propia obra. Así, considera que los poemas son “textos que tal vez ocasionen la lapidación de las ventanas de Gianni [Toti, el traductor italiano]” (PM: 7) o los califica como “resonancias de mi plectro” (PM: 8). Probablemente hay en esas calificaciones una estrategia defensiva ante un posible nuevo fracaso como poeta.

A partir de ese momento, el análisis comienza a hacerse más sutil, dando paso a una especie de catarsis. La primera razón que Cortázar aduce para la ocultación es el desdén crítico: “Debo decir además, que se ha discutido mucho si yo soy un buen o mal prosista, pero donde hay un acuerdo absolutamente total es que [sic] soy un pésimo poeta...” (Díaz Sosa, 25). Un poco más tarde, en una entrevista de 1978, Cortázar retrotrae el juicio a una instancia íntima:

Que yo tenga una conciencia vergonzosa con respecto a la poesía, proviene de que ninguno de mis amigos gustara de mis poemas y que se entusiasmaran inmediatamente con mi prosa. Ellos, al igual que los críticos argentinos, me clasificaron como prosista. Esto me hizo considerar mi poesía como una actividad privada. (Lartigue, 109).

Y aún insiste en ello en la última entrevista extensa concedida antes de morir:

[...] cuando yo era joven y mostraba alguno de mis poemas a mis amigos, la respuesta era invariable. “¿Cuándo escribís otro cuento?” Lo cual mostraba una abierta preferencia por lo que yo hacía en prosa. [...] Durante mucho tiempo me desanimó el hecho de que mis poemas caían un poco en el vacío de mis amigos lectores, cuya opinión cuenta para mí. (Prego, 147 y 149).

Es, pues, el juicio externo de los próximos el que lleva a Cortázar a no mostrar sus poemas. Pero en ningún caso dudará de su calidad o de la necesidad de escribirlos, porque el hecho es que, a pesar de convertirla en actividad secreta, privada¹³, Cortázar nunca abandonará la poesía. El efecto íntimo de ese rechazo

¹³ La referencia es constante y quizá no sobra hacer un inventario de esa actitud: “Tengo la impresión de que [los poemas] son, no sé, mi mundo secreto, mi mundo personal.” (Díaz Sosa, 25); “attività íntima” (Cortázar, 1982: 35); “[...] tengo que reconocer que he sido débil en lo que toca a la poesía: la convertí, la fui convirtiendo en una actividad un poco secreta” (Prego, 182); “Desde niño es-

es, tras la frustración, la timidez, “esa abyecta criatura que no existe por sí misma, que exige ser inventada por los otros” (SC: 65), o incluso la “vergüenza”: “a mí me da un poco de pena tener que admitir ahora que la poesía siempre fue en mi caso una actividad un poco vergonzante. Es decir, que nunca la mostré, o la mostré muy poco, como vos señalabas en tu pregunta, en los libros almanaque” (Prego, 146).

Al lado de esa motivación psicológica, Cortázar intenta dar otra magnitud al “veto” mediante una justificación teórico-crítica: el encasillamiento de los autores por parte de una crítica demasiado estrecha dificulta la recepción de obras multifacéticas y, por tanto, la comprensión de un proyecto literario complejo:

[...] todos los críticos del mundo, prácticamente todos, me han clasificado como un prosista, como un cuentista o un novelista. Entonces, cada vez que se ha publicado un poema mío, o bien no ha habido ningún comentario, como si se tratara de una travesura de Julio Cortázar que publicó un poema que no merece ser criticado y comentado, o bien han sido recibidos yo diría con una cierta desolación, una cierta tristeza, como quien dice: “Caramba, este hombre que tan bien estaba encauzado en su línea de trabajo y ahora se pone a hacer versos”... Ese tipo de reacción profesional de los críticos. (Prego, 151-152)

Cortázar, no obstante, reconoce que en un momento dado, tras la publicación de *Pameos y meopas*, también ha habido, por su parte, una cierta “concesión culpable”, una cierta falta de vigor a la hora de defender esa parcela de su escritura frente al encasillamiento crítico:

[...] yo he publicado muy poca poesía en verso. Y ello por una razón de la que me avergüenzo un poco: a pesar de que a todo lo largo de mi vida he luchado contra las categorías, los géneros, las compartimentaciones, me doy cuenta en este momento, que de todas maneras he acatado esa especie de decisión que toman los lectores y los críticos cuando le ponen una etiqueta a un escritor y deciden que es un novelista, como apéndice un cuentista, pero que no es poeta.[...] Eso puede haber quizá influido por algún motivo conciente o inconciente [*sic*] en que yo limitara la publicación de mis poemas. [...] mis poemas son legión, sólo que también hay una legión de cajones en mi casa donde están guardados. [...] no siento el deseo de publicarlos (por el momento). [...] No hay ningún egoísmo en el hecho de no publicarlos, y creo verdaderamente que soy culpable de haber aceptado demasiado las etiquetas. (Díaz Sosa, 25-26).

cribí poemas, luego fui narrador, pero los poemas continuaron siendo para mí una actividad secreta, personal, una especie de diario íntimo en el que dejaba constancia de todos mis azares y aventuras” (entrevista con Annubis Galardy, *Granma*, La Habana, 14-II-1984; *apud* Rodríguez Núñez, 244); “-[...] tu sais que j’écris des poèmes- mais en général je ne les publie pas, bon, je ne sais pas, ils sont un peu confidentiels” (Sicard, 13).

Lo mismo le confiesa a Gianni Toti, su traductor italiano, cuando quiere justificar la sorpresa de que algún lector se interese por su poesía:

[...] il riflesso di un colpevole condizionamento ai dozzinali “generi” letterari; in effetti, il fatto di non aver pubblicato niente altro che opere in prosa (ecetto un peccato di gioventù in forma di sonetti) mi aveva abituato pavlovianamente a lasciare le mie poesie allo stato di manoscritto, come attività intima, senza cercar loro quel lettore o quei lettori che, ciò non ostante, implicavano sempre. (Cortázar, 1982: 135)

En ese reconocimiento comienza a percibirse, sin embargo, un germen de reivindicación de la propia poesía. Cortázar no cierra la puerta a futuras publicaciones poéticas (“no siento el deseo de publicarlos (*por el momento*)”); antepone una defensa contra la acusación de recatarlos en exceso (“No hay ningún egoísmo en el hecho de no publicarlos”); garantiza la presencia constante de un lector hipotético, quizá deseado (“lettori che, ciò non ostante, implicavano sempre”). En algunos casos, la reivindicación implica un ataque directo contra la incompreensión de los críticos:

El sentimiento de que, o bien no leen mucha poesía (aunque todos dicen que sí, no puedo saberlo, yo sí soy un gran lector de poesía) o no están demasiado dispuestos a aceptar que un autor, al que tienen clasificado como cuentista o novelista, se les escape del casillero. (Prego, 149)

El caso es que declaraciones como éstas preparan y justifican una obra como *Salvo el crepúsculo*, que, no por casualidad, culminará –póstumamente– el proyecto literario de Cortázar como máximo ejemplo de *libro libre* en el que los poemas llevan el peso del discurso.

Como contrapartida a la ocultación de la obra poética, se verifica en las declaraciones cortazarianas un simultáneo orgullo íntimo por esa faceta de su escritura. La reivindicación comienza a mitad de los años 60 de modo negativo, expresada a través de las dudas explícitas sobre la conveniencia de ocultar los poemas: “Y poemas, creo, que se quejan de olvido quizá justo pero eso no se sabe nunca [...]” (“Para hacer bailar a una muchacha en camisa”, VDOM: 12). La superación de esa especie de veto personal se identificará entonces con vencer el “miedo al público”, algo conseguido tardíamente: “Sólo en los últimos años, he perdido el miedo al público, he metido poemas míos en algunos de mis libros y sobre todo en mis almanaques” (Lartigue, 109). El ciclo externo de la poesía cortazariana, que comienza con la censura materna, se cierra con la aprobación de los amigos: “Ahora, al final del camino de mi vida, me agrada

que esos poemas sean leídos por la gente que me quiere. Por eso los reuní y decidí publicarlos” (entrevista con Annubis Galardy, *loc. cit.*; *apud* Rodríguez Núñez, 244). Parece, pues, que ante esos poemas que José M. Oviedo consideraba “conmovedoramente malos” (SC: 122) Cortázar estaba más atenuado por un pudor sentimental que por una estricta censura estética. La defensa que hace Cortázar de esa obra poética se mueve también casi siempre dentro de los mismos límites. Los poemas se presentan como tesoro privado o “placer perverso”, difícilmente “objetivable”:

[...] me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos, yo que he escrito tantos; será, pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también por un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío. (VDOM1: 195)

La intimidad no revelada comienza a liberarse de la culpabilidad narcisista. Los poemas vivían naturalmente en el secreto, sirviendo a su autor, exclusivamente, y no por ello menos preciosos:

[...] nunca creí demasiado en la necesidad de publicarlos; excesivamente personales, herbario para los días de lluvia, se me fueron quedando en los bolsillos del tiempo sin que por eso los olvidara o los creyera menos míos que las novelas o los cuentos. (PM: 8)

En el prólogo a *Pameos y meopas* sostendrá inequívocamente que la antigua “conciencia vergonzante” sólo afecta a la ocultación y no al hecho de haber escrito esos poemas, de los que nunca reniega (“mis poemas no son como esos hijos adulterinos a los que se reconoce *in articulo mortis*”, PM: 8). Rescatarlos, entonces, supone reforzar la coherencia de un proyecto literario “trascendente”:

Es natural entonces que estos poemas que siguen me parezcan demasiado marginales y que a la vez no lamente haberlos escrito; hombre entre dos aguas del siglo, habré tenido el privilegio agri dulce de asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente; y si mis últimos años están y estarán dedicados a ese hombre nuevo que queremos crear, nada podrá impedirme volver la mirada hacia una región de sombras queridas [...]. (PM: 10)

La actitud reivindicativa destaca en ese prólogo, aunque la lucidez del autor prevé que no sean comprendidas sus razones para publicar, por coherencia personal, un volumen “exclusivamente poético”. Y reconoce, no sin melancolía: “nada cambia en el fondo para ellos [los lectores] o para mí, creo que nos quedaremos siempre como del otro lado del libro, asomando a veces allí donde la poesía habita algún verso, alguna imagen” (PM: 8).

Publicar poesía supone para Cortázar, en este momento (comprometido

con la revolución cubana, con la que empiezan a surgir las primeras tensiones; reconocidísimo maestro del relato breve; cerrado el ciclo de novela experimental-existencial tras *62/Modelo para armar*), un riesgo necesario en el proceso de elección y construcción de una identidad literaria, un proyecto cada vez más acuciante. La calidad exigible al poema está, entonces, estrechamente relacionada con el ser del autor, con su *autenticidad*:

Yo no me hago ninguna ilusión sobre la calidad de mi poesía; lo que defenderé siempre es mi autenticidad, porque ella ha nacido como nace toda poesía. De reacciones muy personales frente a determinadas cosas, frente a sentimientos, a felicidades y a desgracias. (Prego, 147)

La decisión de publicar poesía se convierte, pues, en huella importantísima del proceso que ha llevado al sujeto a ser lo que es, asumiendo todo lo que lo constituye:

Non so se scriverò piú poesie, né che cosa saranno; però, in ogni caso, quelle che aprono questo libro mi esprimono oggi così come io sono, così come tante altre che popolano queste pagine mi espressero lungo la rotta solitaria che mi portò finalmente a incontrarmi con i miei fratelli, quelli che avanzano verso l'uomo futuro, quelli che combattono e muoiono per quest'uomo, per portarlo alla fine, nuovo nato, alla vita nuova. (Cortázar, 1982: 137)

El libro poético que Cortázar atisba en sus últimos años es ciertamente “diario de viaje”, quizá incluso reflejo de un proyecto de transformar la vida en libro (según el modelo dantesco evocado en el fragmento recién transcrito). Ese proyecto, no estaría tan alejado de aquella norma mallarmeana, de la que confesaba haberse liberado al traladarse a París¹⁴. En ese hipotético proyecto se asume la historia personal no sólo como proceso que configura al sujeto, sino como *esencia* misma de ese sujeto. El libro se construye recibiendo ese “algo [que] llama desde el pasado, busca volver, resbala en el tiempo, devuelve o reclama” (SC: 252). El poema *es*, definitivamente, lo que *contiene* (“estos pameos son mis amores, mis bebidas, mis tabacos”, *ibid.*). Una metáfora singular con la que se define al poema en SC (como “botellita de ludiones”) indica la dirección de esta interpretación: el poema –como esas “botellitas”– es recipiente en el que flota algo en equilibrio más o menos precario; y *a la vez* resulta testimonio de ese

¹⁴ Cfr. la carta a R. Fernández Retamar de 10-V-1967: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.” (Cortázar, 1984: 62; también en UR, II: 272).

equilibrio. Es también el “juego” del juglar (otro significado de “ludión”) para encontrar su ser, para inventar su verdad:

Detrás de eso, la certidumbre de que los poemas, fueran lo que fuesen, guardaban en sus botellitas de ludiones lo más mío que me hubiera sido dado escribir, y que no llegaría a la *verdad inventada* por un mero barrido de hojas secas. (SC: 243)

En esas condiciones, ya puede comprenderse que la reivindicación de la obra poética sea, a veces, radical: “la poesía es absolutamente necesaria para mí y si alguna nostalgia tengo yo es que mi obra en definitiva no es una obra exclusivamente poética. Tengo a veces esa nostalgia.” (Picón Garfield, 42). Más adelante confesará a esa misma interlocutora la confianza en su propia poesía: “a lo largo de muchos poemas que he escrito, una inmensa cantidad, millares de poemas, hay algunos que se pueden salvar y se pueden publicar...” (*ibid.*: 124)¹⁵. De la ocultación culpable a la reivindicación con un cierto carácter trascendente, la obra poética de Cortázar permanece constante como proyecto de escritura en marcha a lo largo de más de cincuenta años.

LA RELACIÓN CON EL LECTOR DE POESÍA

El papel que Cortázar concede al lector es un aspecto reiteradamente analizado en relación con su prosa, pero olvidado en cuanto hace referencia a la poesía. Dada la importancia que tiene la opinión ajena en los inicios de la imagen de poeta que Cortázar se hace, la relación entre texto y lector, inexcusable en el momento mismo de la escritura del poema, será un factor clave en la construcción de esa imagen.

De nuevo las cartas de 1939 a 1945 ofrecen un tesoro riquísimo para explorar la actitud de Cortázar. Muy a menudo, la carta es vehículo para un poema que busca inexcusablemente la opinión de su lector, desencadenando en ocasiones un diálogo acerca de tal o cual pasaje más o menos oscuro. Aunque no es lo más frecuente, a veces el “lector-modelo” coincide con el destinatario de la carta (generalmente una mujer, en esas fechas), puesto que el poema le está dedicado. Muy pronto, Cortázar plantea abiertamente a Mercedes Arias el problema de la imagen del lector en el momento de componer el poema:

Siempre he pensado que yo no debería dar a leer mis cosas a nadie, porque, en el fondo, para nadie están escritas. Aclaro: suelen ser escritas pensando en alguien, o con referencia a determinado momento de mi vida que, por fatalidad propia de nuestra condición,

¹⁵ La magnitud de lo ocultado queda de manifiesto a poca credibilidad que se otorgue a esa declaración: frente a los “millares” de poemas escritos, los publicados aún quedan lejos del “millar”.

se relaciona con alguien -uno o varios seres ligados de un modo u otro al propio ser-. Pero, en lo que respecta a la obra en sí, no es creada en función de un lector. ¿Me hago entender? Quiero decir que escribo, muchas veces, con referencia a otros seres; pero que nunca pienso en ellos como posibles lectores. Ellos pueden dictar mi obra; pero yo no la creo para ellos. Todos, o casi todos mis poemas, son *por* X o Z; pero nunca *para* X o Z. (14-X-1939; Domínguez, 213).

El poema no legitima su propia existencia por haber llegado a manos de quien lo suscitó, como mero pre-texto. Sólo en el caso de los malos poemas esa circunstancia puede atenuar un tanto su torpeza estética: “copiaré para usted unos versos simplísimos, que sólo tienen para mí el valor de haber sido recibidos por aquella que los motivó” (Chivilcoy, s.f., ca. 1939; en Cócaro *et al.*, 65). En los casos logrados, el poema escrito *por* alguien, pero no *para* alguien, arriesga la dificultad de comprensión para quien no dispone de las claves:

De donde se sigue, por lo común, una oscuridad que yo soy el primero en deplorar, pero de la cual no me desprenderé jamás -a menos que una imprevista gracia descienda del cielo para enseñarme una belleza menos compleja-. (14-X-1939; Domínguez, 213)

Ese sentimiento de la belleza críptica se corresponde bien con la actitud del poeta que cifra su discurso para protegerlo, limitando su difusión y librándolo sólo a una comprensión muy restringida. Cortázar considera esto casi una fatalidad, que se disfraza de desdén hacia el público: “[...] créame que me es imposible sentir la Poesía de manera distinta; si yo escribiera para el público, acaso mis poemas tuvieran bellezas más universales; no lo sé verdaderamente” (*ibid.*: 214). No obstante, Cortázar se siente también orgulloso de contar con algunos lectores y los “mima”, afectando que él mismo es capaz de prever el efecto de sus poemas:

But... why spoil that “heavenly” place with my bitter, chilly and unpleasant poems? I thought, at first, that it was better if I refuse send them to you; but, after deep meditation... you see, there they go! I hope my poor verses won’t cover your blues [*sic*] skyes [*sic*] with another kind of “blues”. (febrero, 1943 ?; Domínguez, 262)

En otras ocasiones, halagará a su lector: “[...] recuerde que su franca opinión sobre mis poemas tiene para mí un valor inapreciable” (22-V-1943, *ibid.*: 265). Este vaivén entre desdén y halago deriva del sutil juego que se establece entre un autor y un lector disponibles mutuamente: Cortázar percibe la sibilina intención del lector elegido que pretende obligarle a *des-cifrar* sus textos, cuando lo probable es que éstos ya hayan sido comprendidos:

Es por eso que [*sic*] siento el placer de enviarle lo que yo puedo escribir; [...] en el muy pequeño círculo de espíritus amigos que me consuelan de la vida, usted está desde hace mucho; y por eso siento la alegría de poner mis músicas en sus manos. Usted es demasiado modesta, a veces; yo sé que lee en mi Poesía mucho más de lo que confiesa. Quizá lee todo; y si no encuentra más, *es porque no hay*. Cuántas veces, detrás de la oscuridad se oculta el vacío. (14-X-1939; *ibid.*: 214).

El poema debe justificarse a sí mismo y entre las atribuciones del lector no está la exigencia de explicaciones, ni es derecho del poeta completar lo ya dicho. En cualquier caso, Cortázar se muestra especialmente consciente en los años 30-40 de la especial dificultad de su poesía: “bien sé que soy oscuro -y acaso tenebroso- en mis poemas” (*ibid.*: 212). A veces atribuye esa oscuridad a la forma elegida:

[...] *lo único* que me acerca al simbolismo es esa aparente oscuridad. ¿Y es ése mi parentesco? No, porque se trata de una consecuencia *externa* al Poema en sí, a su intención, y a los cánones que rigieron su nacimiento. [...] Si hay versos míos de forma y música simbolistas, es sólo resultante de la forma empleada, el soneto, que lleva a un cierto hermetismo, y al deseo de lograr resonancias eufónicas. (a L. Duprat, 31-7-1940, C/1: 90)

Pero como Cortázar, por esa época, es capaz de figurarse (y de orientar) también el momento de la recepción (“no ignoro el sacrificio que usted consagra a descifrar algunas de mis demasiado crueles poesías-”, a Mercedes Arias, 14-X-1939; en Domínguez, 213), el problema de la incomprensión resulta ser, entonces, uno de los que más le preocupan:

Usted me ha dicho muchas veces que no comprendía bien algunos poemas de mi libro; ¿le servirá de consuelo el saber que, hasta ahora, nadie me ha dado la alegría de comprenderlos íntegramente? Ni siquiera algunos seres *por* quienes los sonetos surgieron de mí mismo; esos -dolorosamente se lo confieso- fueron los primeros en no comprender, en decirme, a manera de crítica, que nada había más helado y más distante de la Poesía que ese pobre montón de versos. Quizá usted crea que yo hablo “por la boca de la herida”; no es así. Yo sé -ahora, sobre todo, que ha transcurrido el tiempo- cuántos y qué graves son los defectos de mi libro; sé que, en el fondo, no debí publicar versos que no habían sido escritos para que los leyera. Y, sin embargo, usted y acaso uno o dos amigos vieron con intuición admirable pasajes y alusiones tal como yo los había intuido y deseado (*ibid.*: 213).

No es posible saber con certeza a qué libro se refiere Cortázar en esta carta (quizá *Presencia* o algún otro inédito), pero la decepción del poeta justifica una vez más su retraimiento. La comprensión, por el contrario, conlleva alegría, a pesar de que sus reparos han podido suscitar en su correspondencia la impresión

contraria:

I'm not disappointed because you say you understand my poems. In [sic] the contrary, I feel very glad; it's a comforter thought, to know I have a friend who reads me, and feel [sic] the same feelings I have. You say: "I like them" (the poems). Thanks for that; it's wonderful to hear it. (diciembre, 1939; Domínguez, 218).

En esa tensión entre la (afectada) indiferencia hacia el lector y el deseo de comprensión se mueve, sin duda, el primer Cortázar. En pocos años se observará, no obstante, una rápida evolución hacia la "claridad". Comienza por modificar su actitud ante la explicación del poema: "No crea usted que me irrita explicarme; por el contrario, es un deber para con usted, y me proporciona la satisfacción de ser, en última instancia, bien entendido" (15-IV-1942; *ibid.*: 256). El autor comienza a considerar más importante la revelación del sentido (por especial "obligación" o "deber" hacia el lector) que el prurito de intransitividad poética. Apenas meses después confesará haber hallado un "nuevo tono", más claro, que pre-juiza quizá inapropiado para su lector(a):

[...] No sé si este "nuevo tono" que quizá usted no conozca en mí, la sorprenderá desagradablemente. [...] -¿no encuentra en ellos un desesperado deseo por decir lo que se anhela y evitar, a la vez, problemas de comprensión al lector? (Sus observaciones al respecto tienen mucho que ver en esta actitud; he comprendido que no hay derecho a escribir solamente para uno... si al final se termina dando los poemas a otros. De todas maneras, me agradecería una opinión.). (febrero, 1943 ?; *ibid.*: 262)

Al final, la actitud del lector conduce al autor a una coherencia de propósitos. Puesto que Cortázar no dejaba de escribir poemas y de difundirlos, aunque fuera en correspondencia privada, intentará reducir su hermetismo y facilitar la comprensión. La misma correspondencia muestra que la exhibición pública de la poesía cortazariana no era tan restringida: Cortázar se presentaba también a concursos públicos. Por eso, en el "cambio de tono", hacia una mayor claridad, quizá tuvo algo que ver también el fracaso en un concurso convocado por la revista *Martín Fierro* en 1940, bastante documentado en sus cartas¹⁶. La posible

¹⁶ Merecería la pena dedicar más atención a ese concurso, cuya importancia para la generación poética bonaerense de 1940 la han consignado, por ejemplo, Devoto (68), Cambours Ocampo (49) y Fernández Moreno (230). En la correspondencia con Mercedes Arias, entre el mes de abril de 1940 y marzo de 1942 las referencias al libro presentado por Cortázar al certamen son reiteradas (Domínguez, 220, 222, 234, 253), a veces con descripción explícita de su contenido. También aparece en cartas a Lucienne C. de Duprat (C/1: 67). El concurso de *Martín Fierro* queda en la prehistoria de la escritura cortazariana como ejemplo de una confianza absoluta en la valía de la propia obra que, contradiciendo la opinión generalizada que ve al primer

decepción derivada de ese concurso se suma al “fracaso” relativo en cuanto a la comprensión de *Presencia* poco tiempo antes, y ambas experiencias justifican, acaso, la restricción de la difusión de sus poemas y el paralelo orgullo “hermético” que Cortázar defiende entre 1939 y 1942. Esa circunstancia, además, aparece evocada en una frase publicada muchos años después: “[...] para mandar poemas la vida me cortó el chorro allá por los años treinta y ocho” (“The smiler with the knife under the cloak”, VDOM: 63). La significativa contradicción entre el plural “años” y la precisión “treinta y ocho” (año de *Presencia*) apunta a la existencia de un suceso concreto que motiva la suspensión de ese “chorro”. Y si bien no es estrictamente cierta (pues en 1940 Cortázar seguía “mandando poemas”), sí que parece condensar en una fecha simbólica dos decepciones tempranas.

El problema del lector de poesía no desaparecerá en años posteriores a esas cartas, sino que se inscribirá en una consideración general y más elaborada de la lectura. En SC, por ejemplo, vuelve a corroborar la desconfianza en la comprensión de un supuesto lector-ideal, tras tantos años de fracaso. El ejemplo que pone para no confiar la selección de sus poemas a nadie distinto de sí mismo, se refiere, sin embargo, a un cuento, y pretende ser irónico:

[...] me creo capaz de suprimir lo que entonces me había parecido particularmente bueno. Tal vez debí dejar el arbitraje literario en manos amigas pero es algo que nunca me ha tentado, sin duda por nefanda vanidad; la única vez que lo intenté tímidamente en Buenos Aires, el amigo consultado me aconsejó destruir *El perseguidor*. No es una prueba de nada, pero uno se queda con sus dudas para el futuro. (SC: 320)

Cortázar ha decidido asumir la responsabilidad absoluta frente a su obra, erigirse finalmente como *lector-modelo* de su propia poesía, para conseguir alcanzar la imagen de *escritor total*, que subyace al proyecto de su libro póstumo. No obstante, la figuración del autor como lector ideal a veces es rebajada irónicamente, como cuando se identifica implícitamente con un “típico lector de poesía”, para justificar la presencia de ciertos poemas: “Lo elegíaco, inevitable, dominando como el azul en los vitrales góticos, no sólo por estar aquí sino también en el lector que no-por-nada-es-lector-de-poesía” (SC: 99). En otros casos, sin embargo, el autor se presenta como el “lector más agudo”:

Un buen crítico no necesita de fechas precisas para establecer una cronología literaria, el tiempo está inscrito en lo escrito, en las adherencias del momento, las modas estéticas, lo

Cortázar como un escriba secreto, intenta imponerse en el contexto literario que lo rodea valiéndose de cauces de difusión “oficiales”. Ello sitúa la obra de Cortázar en el centro de las tensiones de desarrollo literario de los miembros de su generación.

in y lo camp. [...] Soy capaz de fechar viejos textos sin fecha, el vocabulario es mi carbono 14, no así los temas y los *moods* porque nada ha cambiado en este terreno donde sigo siendo el mismo, quiero decir romántico / sensibilero / cursi (todo esto sin exagerar, che). (SC: 117)¹⁷

Como dirá Cortázar al justificar su antología de Pedro Salinas¹⁸, el poema es el lugar de encuentro entre el sentido y su lector. No todos los poemas son para todos los lectores, pero es preciso permitir que se encuentren, sin alcahuetías críticas, sin dilaciones que pueden distorsionar. Cuando Cortázar expone sus preferencias “materiales” a la hora de enfrentarse con el texto poético, pregunta, por ejemplo, a su traductor italiano: “Juanito -gli ha detto [JC a Toti]- ma davvero non ti danno fastidio le note-in-calce alle poesie? Non sono anche per te, le poesie, corpi integri, autonomie assolute di senso? L’occhio ester-interiore deve essere libero di concentrarsi, al di là dei tipografemi -no?” (Cortázar, 1982:135).

Por fin, en último lugar, hay que recordar que Cortázar, como escritor de poemas, asume otro compromiso importante: el de ampliar el número de los lectores:

Porque todo lo que he escrito en poesía -vos lo has notado- ha sido una tentativa a [sic] transmitir la poesía sin que tuviera la mayúscula de la palabra Poesía, algo capaz de pasar sin esa automática hipervaloración que hace que la gente siempre abra un poco los ojos cuando se habla del Poeta y de la Poesía. Esa jerarquización de la poesía que yo no creo necesaria para llegar a la poesía más alta y más grande, ¿no? (Prego, 157)

La relación con el lector, pues, constituye un elemento fundamental en la construcción de la imagen que Cortázar tiene de sí mismo como poeta. Podría decirse como conclusión, que de una entrega total al texto, desdénando al lector, en sus primeros años de escritor de poemas, Cortázar pasa a una preocupación por ese mismo lector, modelizado sobre la figura del autor como “lector-ideal”, que, en su opinión, beneficiará tanto al poema como al destinatario.

¹⁷ En relación con la inscripción del tiempo en la escritura conviene recordar también este pasaje de una carta a Yurkievich: “Los poemas que incluiré en *Último round* me suenan a viejo, a resabido, mientras corrijo las pruebas [...]. Pero cada cosa tiene su tiempo, y cuando los escribí yo era ese que los escribía, estaba en la tierra semántica y estética que justificaba esas cosas” (Saignon, 2-7-1969, C/3: 1348).

¹⁸ Hay algunas referencias al proceso de elaboración de esa antología en sus cartas. Desde el punto de vista de la actitud de lector de poesía, interesa una de las primeras: “[...] este invierno voy a preparar una antología de Pedro Salinas, a quien siempre quise mucho; su hijo, que es un buen amigo, tiene suficiente confianza en mí para pedirme que haga la antología y la preceda con algunas páginas mías. Es una tarea insólita para mí, en todos los campos, y precisamente por eso fascinadora” (a Graciela de Sola, Saignon, 29-8-1970, C/3: 1421).

Para concluir, y si el espacio lo permitiera, cabría dedicar cierta atención a las relaciones que Cortázar establece entre su poesía y su obra en prosa, porque en muchas ocasiones se ha desdeñado su obra “exclusivamente” poética alegando que su obra en prosa es “esencialmente” poética. Baste por ahora decir, que lo esencial, en Cortázar, no canceló nunca lo exclusivo: la musicalidad, el juego de imágenes, la intensidad de la atención requerida del lector, son valores poéticos que instiló en su prosa... Pero esa presencia no justifica la desatención a sus poemas, un *corpus* extenso y de calidad que revela, como poco, la tensión subyacente a la producción cortazariana: la que se da entre el deseo teórico de alcanzar la fusión de discursos (y que acaso se consigue en momentos privilegiados) y la realidad práctica de que se sigue manteniendo una escritura poética ortodoxa, exclusiva y exacta durante toda la vida. La sola presencia imborrable de esos versos cortazarianos testimonia en cierta medida el feliz fracaso relativo de ese proyecto de *con-fusión* de géneros y motiva la lectura de una parte muy importante de la obra de Julio Cortázar.

BIBLIOGRAFÍA:

1. TEXTOS DE JULIO CORTÁZAR

- Cortázar, Julio (1982): “Lettera apperta da aprire di più”, *Le ragioni della collera, Carte Scoperte*, 2, Rocco Fontana Ed.
- (1984): “Cartas a R. Fernández Retamar y Haydée Santa María publicadas en *Casa de las Américas*”, *Casa de las Américas*, 145-146, julio-octubre.
- C: *Cartas*, 3 vols., Madrid, Alfaguara, 2000.
- CP: *Cartas a una pelirroja*, Madrid, Orígenes, 1990.
- D: *Divertimento*, Madrid, Alfaguara, 1988 (1986).
- HCF: *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, EDHASA, 1986 (1962).
- LM: *Libro de Manuel*, Barcelona, Bruguera, 1983 (1973).
- PM: *Pameos y meopas*, Barcelona, Llibres de Sinera, Colección “Ocnos”, 1971.
- PP: *Poesía y poética. Obras completas IV*. Ed. de Saúl Yurkievich, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005.
- R: *Rayuela*, Madrid, C.S.I.C., Colección “Archivos”, 1991 (1963).
- SC: *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara, 1985.
- TT: *Teoría del túnel*, en *Obra crítica*, vol. 1, Madrid, Alfaguara, 1994.
- UR: *Último round*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI, 1988-1989 (1969).
- VDOM: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1991 (1967). (VDOM1: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1968, 4ª en un solo volumen).

2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- CAMBOURS OCAMPO, A. (1963): *El problema de las generaciones literarias (Esquema de las*

- últimas promociones argentinas), Buenos Aires, Peña Lillo.
- CÓCARO, N. (1991): "La infancia y su fábula de fuentes", Madrid, *ABC Literario*, 23-III, pp. VIII-IX.
- *et al.* (1993): *El joven Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del Saber.
- DEVOTO, D. (1950): "Reseña de Daniel Martínez, *Poesía Argentina 1940-1949*", *Sur*, 185, pp. 67-69.
- DÍAZ SOSA, C. (1975): "Diálogo con Cortázar", *Imagen*, 101-102, enero-febrero, pp. 19-42.
- DOMÍNGUEZ, M., ed. (1992): *Cartas desconocidas de Julio Cortázar (1939-1945)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- FERNÁNDEZ MORENO, C. (1967): *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar.
- GONZÁLEZ BERMEJO, E. (1978): *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA.
- HARSS, L. (1968): "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed., pp. 252-300.
- LARTIGUE, P. (1984): "Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por...", en S. Yurkievich, *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik, 1984, pp. 108-121.
- MESA GANCEDO, D. (1998): *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Ed. Reichenberger.
- (1999): *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Berna, Peter Lang.
- (2004): "Cortázar, el poeta extrañado", *Postdata. Suplemento cultural de El Independiente* (México), 14 de febrero, 3 pp.
- PICÓN GARFIELD, E. (1978): *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana.
- POE, E. A. (1956): *Obras en prosa*, trad. de Julio Cortázar, 2 vols., Puerto Rico, Eds. de la Universidad de Puerto Rico-Madrid, Revista de Occidente.
- PREGO, O. (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, V. (1984): "Salvo el crepúsculo: a salvo la poesía", *Casa de las Américas*, 145-146, julio- octubre, pp. 243-249.
- SICARD, A. (1988): "Entretien avec Julio Cortázar", *Drailles*, 9, pp. 10-23.
- SOLER SERRANO, J. (1986): "Julio Cortázar. Otra carta quizá perdida (entrevista)", *Escritores a fondo*, Barcelona, Planeta, pp. 71-86.

DANIEL MESA GANCEDO
Universidad de Zaragoza

NOTAS PARA UN REALISMO DEL SIMULACRO: ÉCFRASIS DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA¹

No hay en las letras argentinas una narrativa tan fascinante y a la vez repudiada como la de César Aira. Verdadera “marca literaria” (Montaldo, 2005), esta literatura reivindica una tradición- Lautreamont, Arlt, Puig, Lamborghini, Copi- y un modo de situarse o intervenir en el campo literario que ha vuelto visibles en el contexto de la narrativa más reciente a escritores muy diferentes que se hallan por diferentes razones en sintonía con “algo de lo de Aira”² o con algo de esa tradición “a través de lo de Aira”. A lo largo de sus más de sesenta textos, dicha “marca” se ha constituido bajo el signo de lo metaficcional, de la transgresión de las categorías de lo alto y lo bajo, lo literario y lo masivo, plagiándose a una narrativa del silencio que, al mismo tiempo, en un contexto inédito de convivencia de la literatura con otras redes discursivas fruto de la multiplicidad de la información, la *massmediación* y el espectáculo, se proyecta hacia el afuera de la literatura en un impulso ecfástico³ que se quiere realista. El proyecto de la obra airiana parece descansar en la negación de un mensaje o de la posibilidad de inferir un sentido en la lectura, de leer en vertical, planteamiento cuya seducción entronca con la construcción desde los textos de un mito personal entre lo “ya hecho y la firma” (Contreras, 2002). No obstante, más allá de la vindicación de la vanguardia del arte como procedimiento, encontramos que la influencia de la obra de Aira en ciertas estéticas del presente en el Río de la Plata quizás tenga que ver más con el modo en que los textos construyen su rea-

¹ El presente trabajo es un fragmento de una tesis doctoral que lleva por título “Realismos del Simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata”, Universidad de Granada, 2008.

² Nos hemos extendido más en las conexiones entre Aira y algunos escritores argentinos como Alberto Laíseca, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, Washington Cucurto, Dalia Rosetti, Javier Barilaro, Fabián Casas, o los latinoamericanos Crispín Portugal o Daniel Umpi en una ponencia leída en abril de 2007 en el Seminario Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea de Granada. Una versión publicada de la misma aparece en *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo* (Montoya Juárez, 2008).

³ Podríamos definir el concepto de écfasis junto a Murray Krieger “Ekphrasis (...) clearly presupposes that one art (...) is defining its mission through its dependence on the mission of another art- painting, sculpture or others” (1992: 6), o, ampliando su campo semántico, aunque originalmente fuera predicable de las relaciones del texto con las artes figurativas, junto a Heffernan, a otras artes o formas de reproducción visual; así, podríamos afirmar que la écfasis es toda representación verbal mediada por la representación visual: “(ekphrasis is) the verbal representation of visual representation” (Heffernan, 1991: 297).

lismo a través de esta negación vanguardista de la representación.

Apoyándonos en el concepto de realidad como un constructo cruzado de los órdenes real, simbólico e imaginario que establece Lacan, podemos decir que la narrativa airiana agrupa sus referencias a un “real” o a una “realidad” al menos en torno a dos niveles: la realidad de partida, lo que está al principio o los fragmentos miméticos que la novela se toma la molestia de construir, y, en segundo lugar, la realidad de llegada o “lo real”. En palabras de Lacan: “Se podría decir que lo real es lo estrictamente impensable. Esto sería al menos su punto de partida. Eso haría un agujero en el asunto” (Lacan, 1975).

Ese límite lacaniano puede ayudarnos a construir una hipótesis para pensar dónde ubican los textos de Aira determinado “real” diferente de la realidad que se postula en las novelas de inicio. Un “real” como punto de destino, para cuya expresión juega un papel primordial la “des-realización” de la realidad simbolizada a través de un entrecomillado verosímil más o menos “realista”. Es en este sentido que el cruce de lo visual en la mayoría de las novelas airianas de los noventa puede leerse como una vuelta del relato (Contreras, 2002), pero también, como una restitución de lo real que para afirmarse debe liquidar cierto verosímil de corte mimético-realista. Así, con la disolución de la realidad “realista” se accede a otra forma contemporánea de “realismo”.

Esto es lo paradójico: en estas fábulas metatextuales es en la sustracción del verosímil y la interferencia de los lenguajes de la tecnología audiovisual posmoderna cuando las novelas parecen afirmarse en un “verdadero realismo”. El rasgo inherente a esta narrativa es la precipitación en lo massmediático como forma de abandono del verosímil realista previamente construido, como si todo lo escrito previamente fuera, en palabras de Aira, aquello que “da peso al abandono” (“Ars narrativa”, 4). En Aira la coagulación imaginaria y la aceleración en el verosímil a partir de un cierto momento-bisagra en muchas de sus novelas se tematiza en la figura de la anamorfosis, el medio por el que la realidad- por decirlo en términos airianos- “se hace real”.

El debate sobre la cuestión del realismo ha flotado siempre en los estudios referidos a la obra del autor, sea al abordar cuestiones de orden narratológico e identitario (Fernández della Barca, 2000; Estrín, 1998; Contreras, 2002; Breuil, 2003; García 2006) o en aproximaciones comparativas, analizando el papel de la literatura de Aira en relación a su generación o la generación inmediatamente anterior, la de figuras centrales del campo literario argentino como Juan José Saer o Ricardo Piglia (Contreras 2002), habida cuenta de la omnipresencia del concepto no ya en la obra narrativa sino en los ensayos de Aira. Pero en ningún caso ha sido abordado en toda su compleja relación con el espectro audiovisual. La paradoja de si una narrativa tan fuertemente metaficcional como la de Aira,

hermética y autorreferencial⁴, pueda leerse como realismo queda en suspenso.

TELEVISUALIZACIÓN Y MENEMISMO

Creemos que es significativo que esta televisualización simultánea a la reflexión alrededor del realismo en la narrativa airiana se radicalice desde lo escrito en 1987, pudiéndose leer como un síntoma de una atmósfera nueva en la cultura argentina. Entre el final del gobierno radical y el inicio de las políticas neoliberales del nuevo peronismo, con las reformas y privatizaciones llevadas a cabo por Carlos Saúl Menem, se produce en Argentina un verdadero *boom* de las emisiones audiovisuales, un proceso de contaminación sin precedentes de la iconosfera (Gubern, 2007) estableciendo las condiciones para la constitución de un nuevo *sensorium* que hemos descrito como “simulacro”, que alcanza todos los aspectos de la esfera pública y política del país. Durante este período la televisión en Argentina alcanza una considerable fuerza mito-poética, convirtiéndose en el espacio de más influencia en la transformación de la identidad argentina y del espacio en que se juega el destino de lo político.

Éste es el período- desde la transición democrática, pero sobre todo durante la década menemista- en el que se produce lo que hemos descrito como televisualización o- con Contreras (2002)- como “caída en lo masivo” de la narrativa de Aira, cuando se hacen particularmente abigarradas y significativas las conexiones de la narrativa airiana con la cultura de masas, no sólo por la parodización de determinados géneros, personajes o imágenes procedentes de la cultura de masas, también por lo indistinto de su selección desjerarquizada de elementos a incluir y su voluntad de hacer funcionar la narrativa como si de una emisión televisiva se tratara. Todo ello dota a sus textos de una textura *massmediática* (Montoya Juárez, 2004; 2005), que al mismo tiempo determina el modo de presentación en el mercado (Montaldo, 2005) de una narrativa que funciona y busca distribuirse a sí misma, con la proliferación sobreabundante de novelitas en editoriales de tirada diversa, según una paradójica artesanía que simula la lógica de lo masivo.

Es también el período en el que la obsesión por una afirmación de un realismo como distorsión de un planteamiento realista de inicio en los textos se da

⁴ Como ha señalado Remón Raillard, la noción de fábula metatextual es particularmente adecuada y también elegida por el propio autor, para comprender el procedimiento airiano del continuo que se establece “entre la novela escrita y el trabajo de escribirla” (Aira, *Copi*, 1991, 52-53), que Remón Raillard califica como “un modo de representación paradójica en el que se da una fusión de términos que lógicamente deberían regirse por una relación de causa a efecto. En otras palabras nos hallamos ante el objeto terminado que simultáneamente nos muestra cómo está siendo creado” (Remón Raillard, 1999: 143-144).

con mayor insistencia y radicalidad. Y esto es lo que vamos a tratar de analizar en las páginas siguientes: cómo la tecnología y la gramática de la imagen y los *mass media*, en este caso la infografía o la fotografía digital, inciden en el verosímil de la narrativa del período a través del análisis de un texto fundamental de Aira: *La prueba*, escrita en 1989 y publicada en 1992, que ha llegado a ser versionada cinematográficamente⁵ y constituye una referencia fundamental para la joven narrativa en el Río de la Plata.

LA PRUEBA: LA ÉCFRASIS PARA IR MÁS ALLÁ DE LAS EXPLICACIONES.

La anécdota que constituye el argumento de *La prueba* es relativamente simple: Marcia, una joven adolescente de clase media baja, tímida, gorda, paseando por el sempiterno barrio de Flores de la novelística airiana es asaltada por dos muchachas *punks*, “Mao” y su amante “Lenin”. La novela se abre con la declaración de Mao de querer “coger” con la protagonista. El grueso de la novela consiste en un diálogo absurdo que tiene lugar por las calles que circundan la Plaza y los establecimientos de ocio y consumo de Flores- en concreto el “Pumper Nic”⁶-, en el que reiteradamente Marcia se niega a la proposición de Mao. Un diálogo entre mundos opuestos, el de la adolescente convencional y el de las *punks*, que nace de la reacción de inadecuación entre lo cotidiano, el paseo vespertino por el barrio, y el exabrupto dirigido a Marcia por Mao:

“¿Querés coger?”

⁵ Diego Lerman en *Tan de repente* (2002), su ópera prima, versiona esta novela, describiendo la errancia juvenil de las tres jóvenes de Flores que efectúan juntas un viaje al interior- inexistente en la novela de Aira-. El film de Lerman conserva un cierto aire de la *Nouvelle Vague*. La película reproduce la primera parte de *La prueba*, manteniendo los personajes, buena parte de los diálogos y el efecto de non-sense de la novela, aunque elude su final onírico.

⁶ Cadena de hamburgueserías popular y muy extendida en la ciudad de Buenos Aires en los ochenta y principios de los noventa.

⁷ En la primera versión de la novela, publicada en Grupo Editor Latinoamericano, el término “coger”, utilizado en toda Latinoamérica en sentido sexual figurado, aparece autocensurado con puntos suspensivos. Cabría preguntarse por la decisión del autor por reformular la pregunta de un modo más literal en las sucesivas ediciones. No tenemos información suficiente para establecer una hipótesis, si bien es cierto que no es el propósito de este trabajo explicar las variantes textuales en la obra de Aira. Lecturas como las de O'Connor (1999) vinculan esos puntos suspensivos del inicio con un juego irónico, del no querer decir lo que luego dice- falsa mojigatería que subraya una estética *camp*-, o, pensamos, con metáforas de la indecibilidad para subrayar ese “límite de lo real” que no se llega a franquear ni siquiera por el narrador de inicio y que sólo será franqueado cuando se atraviese el umbral de la acción, en la escena final del supermercado. No obstante el abandono de ese recurso en una edición posterior de la novela puede volverlo menos significativo. Es la única variante textual que hemos encontrado en las dos ediciones que hemos contrastado, sorprende, puesto que parte del procedimiento

A Marcia la sorpresa le hizo incomprensible la pregunta. Miró a su alrededor sobresaltada para ver de dónde provenía... Aunque no estaba fuera de lugar, y quizás no podía esperarse otra cosa, en ese laberinto de voces y miradas, a la vez transparente, liviano, sin consecuencias, y denso, veloz, algo salvaje. Pero si uno se ponía a esperar algo..." (*La prueba*, 7)

El texto se estructura en dos partes diferenciadas por un cambio violento en el verosímil. Una primera parte, cuyo verosímil narrativo oscila entre el hiperrealismo de la descripción minuciosa de la superficie visual de las calles y las escenas del presente, narra el recorrido físico que hacen los protagonistas por los espacios de la cotidianidad barrial de Flores. Si en un principio la protagonista muestra un cierto rechazo a la proposición y la figura de las dos *punks*, termina orientando sus esfuerzos en el diálogo hacia la comprensión de las motivaciones de sus acompañantes, su modo de ser, su posición ideológica o su visión del mundo, en un verdadero esfuerzo etnográfico que está buscando reiteradamente conceptos en que poder apresar el modo en que se conducen sus interlocutoras y, al mismo tiempo, aislar los preconceptos de los que ella misma parte. En esta primera sección se construye una forma de verosímil realista que acepta ciertos elementos extraños al contrato mimético, por ejemplo, que la voz del autor y sus digresiones teóricas se inmiscuyan sin excesivo problema en el discurso de una adolescente de apenas dieciséis años, como si el narrador no quisiera que los lectores suspendan definitivamente el descreimiento (O'Connor, 1999):

"Era verdad, en cierto modo. Salvo que Marcia no creía poder avanzar (...) si no era cambiando de papel, haciendo personajes. De otro modo se metía en callejones sin salida, se precipitaba al abismo, la paralizaba el miedo. En ese momento se le ocurrió que quizás ese miedo era algo que había que mirar de frente, algo que aceptar. Ésa podía ser la lección del nihilismo *punk*. Pero no lo creía; por un lado, sus dos acompañantes negarían que tuvieran ninguna lección que proponerle; por otro, ellas mismas, disfrazadas como estaban, eran un mentís a esa moral. Aunque no era tan descabellado, dentro del clima de transmutación de todos los valores en el que se movían" (36)

Toda esta primera parte, que ocupa los dos primeros tercios de la novela, está narrada en una tercera persona por un narrador que mantiene el modo realista. Si bien existen algunas diferencias en la presentación de los personajes:

vindicado por Aira contempla la corrección en lo siguiente, o la no revisión de sus textos. Existe la posibilidad de la traición editorial, *Haikus*, publicado por Mate, es otra obrita de Aira, inclasificable, nunca reeditada, de la que Aira se queja de haber sido traicionado por su editor, no respetando la estructura que él mismo quiso darle. Así nos lo confiesa, en una entrevista de 2004, el propio autor.

frente a Marcia, las dos *punks* son presentadas como superficies objetivas y sólo son descritas en su modo de actuar, de hablar o desde el punto de vista de Marcia, único que el narrador penetra o adopta.

La segunda parte, se inicia con una revelación de un secreto, un secreto que quizá no sea tal y se recoge en apenas un puñado de páginas (las últimas veinte⁸). Mao hace a Marcia una revelación aparentemente tautológica, que no avanza en la explicación del sentido sino que vuelve sobre el principio, a la declaración amorosa: Mao revela a Marcia que, de algún modo, el amor que siente es en realidad la vía de acceso a un “real”, un real resistente a toda definición, un real inmediato alejado de la realidad simbolizada o de lo que en la novela se denomina “reino de las explicaciones”, un real más real que lo aparentemente real, que es descrito como “un sueño hecho realidad” o con reiterada frecuencia como “lo real de la realidad”. En el discurso de Mao ni el “amor”, como tampoco “lo real” o “la felicidad”, son definidos, continúan herméticos, sin posibilidad de equivalencias. Sólo puesto en funcionamiento- con la acción- el amor cobrará sentido, un sentido que recupera, traicionándolos, motivos de la cultura popular y clichés melodramáticos:

“Marcia, no te voy a decir una vez más que estás equivocada porque ya debes saberlo. Ese mundo de explicaciones en que vivís es el error. El amor es la salida del error. (...) Mi amor te ha transformado. Ese mundo tuyo está dentro del mundo real, Marcia. Voy a condescender a explicarte un par de cosas, pero tené en cuenta que me refiero al mundo real, no al de las explicaciones. ¿Qué es lo que te impide contestarme? Dos cosas: lo súbito y que yo sea una chica. De lo súbito no es necesario decir nada; vos creés en el amor a primera vista tanto como yo y como todo el mundo. (...) te escandaliza nuestra brutalidad, pero no se te ha ocurrido pensar que en el fondo sólo hay brutalidad. (...) en las mismas explicaciones que estás buscando, cuando llegan al fin, a la explicación última, ¿qué hay sino una claridad desnuda y horrible?” (50)

La realidad desplegada en el texto previamente se manifiesta como un conjunto de mundos incluidos, de perspectivas monádicas no composibles mediadas por lo simbólico, que se desvanecen cuando se pone a funcionar “el amor”. Y en *La prueba* es particularmente visible la espacialización de esos mundos en el desplazamiento de las protagonistas por Flores y, más en concreto, a partir de la “trasgresión” (Breuil, 2003) de diferentes umbrales que conectan los espacios abiertos con los espacios cerrados o interiores como el Pumper Nic o el supermercado. La trasgresión física de cada uno de estos umbrales paralela a la trasgresión lingüística inicial, pone a Marcia en una nueva situación en relación a

⁸ Trabajamos con la edición mexicana de la misma, a cargo de la editorial Era.

sus dos acompañantes, debiendo reubicarse ella misma a través del diálogo en una posición sostenida por los atributos de la normalidad y lo previsible, hasta que “la realidad comienza” y las explicaciones no pueden sostenerse. Estos atributos son valorados por vez primera cuando las tres jóvenes entran en el “Pumper”:

“Por dentro el local de Pumper Nic era una llama de luz blanca, con la calefacción al máximo. Entraron las tres juntas, o no del todo, en una fila irregular, Mao la última. ¿La rodeaban acaso, temían que se escapara? Nada de eso. Entraban como tres amigas, dos de un tipo, una de otro. Marcia se sentía tranquila y casi contenta. Dar por terminada la escena de enfrente le resultaba un alivio, era como si entraran en otra etapa, más normal y previsible” (*La prueba*, 21).

La entrada al local significa también el inicio de un proceso de desidentificación de la protagonista seducida por la extrañeza exótica de las *punks*, por un simulacro de realidad que se superpone o sustituye provisoriamente a la realidad anterior, porque en todo momento Marcia exhibe sus dudas de que efectivamente las *punks* sean tales, sugiriendo que en realidad proyectan una pose:

“¿Qué pensaría ese público ultranormal hecho de jóvenes, mayores y niños que comían hamburguesas y tomaban gaseosas? ¿Se sentirían invadidos, amenazados? No pudo evitar la pueril satisfacción de pensar que la envidiaban por estar con ellas, por tener acceso a su modo de ser y pensar, tan esotérico. Quizás pensarían que eran amigas de la infancia: unas habían tomado un camino en la vida, ella otro, y se reunían para intercambiar experiencias. O quizás pensarían (era más lógico, dentro de todo) que ella también era una *punk*, sólo que vestida y peinada de modo convencional. Apuró el paso para ponerse a la altura de las otras, no fuera que alguien se confundiera y creyera que sólo por casualidad habían entrado juntas” (22) (...) “Lo lógico sería pensar que el efecto se agotaría a la larga; nadie es una caja perpetua de sorpresas, y a pesar de la extrañeza de estos dos ejemplares, bien podía adivinar debajo de ellas un fondo muy escaso, la vulgaridad de unas chicas extraviadas representando un papel. (...) Pero también podía pensar lo contrario (...) quizás el mundo, cuando se transforma una vez, ya no puede dejar de cambiar” (27-28).

Aunque el “amor-real” irrumpe en la novela como “lo súbito”, lo “inmediato”, lo que no necesita de explicaciones para darse a conocer, sólo puede expresarse a través de “un rodeo”, un lenguaje, el de “la prueba de amor”. Paradójicamente, de igual manera que Mao rechaza durante toda la novela ingresar al “mundo de las explicaciones”, en el que la quiere ubicar Marcia, pero no puede hacer otra cosa que “explicar”- desplegar- su mundo a partir de un “rodeo” o un “relato”- (Mao a Marcia) “Voy a condescender a explicarte un par de cosas” (50)-, el acceso a “lo real de la realidad” acaba sugiriéndose a través del

relato de un espectacular asalto al “supermercado *Disco*” que se salda con la destrucción del local y la muerte de numerosos consumidores. Pese a todo la legibilidad no se pierde, como ocurre en ciertos fragmentos de la narrativa vanguardista en que se obtura la comunicación narrativa, como en ciertos textos de Osvaldo Lamborghini o en la propia novela iniciática de Aira, *Moreira*, sino que se acelera, con una diferencia ostensible: ahora, la sustitución violenta del verosímil introduce la exposición del mundo bajo un tipo de éfrasis que podríamos denominar massmediática. Los cuerpos, los objetos, los mismos protagonistas adoptan una textura cinemática o fotográfica, una densidad de imágenes delirantes, en las que se materializa una violencia visual expresionista que se ha comparado con la de cierto cine hollywoodense posmoderno- como el film *Pulp fiction* (1994), de Quentin Tarantino (Santos, 2004)-, y en ese deslizamiento hacia lo visual, remarcado por ciertas referencias metatextuales al lenguaje fotográfico y a la visualidad massmediática, se insertan las vindicaciones de la textualidad de hallarnos ante una “captura” aproximada de lo real. Aproximada porque, pese a todo, el episodio sigue necesariamente ciñéndose al “rodeo” de la “acción”, moviéndose en cierto modo en el borde interior del “reino de las explicaciones”. No obstante, en las referencias al marco o a la exterioridad material de la imagen del fragmento final de la novela podemos leer un recurso típico de la representación ecfástica⁹ (Pineda, 2005), o en la explicitación de una temporalidad retardada simultánea a la velocidad hiperacelerada, alusiones propias de la tecnología del vídeo (González Requena, 1988; Sarlo, 1994):

“Pero su advertencia del principio reverberaba ahora en la conciencia colectiva de los rehenes: si todo esto se hacía por amor, faltaba algo, faltaba más horror. El amor siempre podía más. Y en respuesta a este pedido Lenin tomó una iniciativa escalofriante. (...) se oyó el paso estrepitoso de un carrito lanzado de un extremo al otro del corredor del fondo, como un misil. Los que estaban cerca pudieron ver que iba cargado hasta el tope con botellas de champagne, coronadas por media docena de bidones de nafta, y con una aureola de fuego azul (...) chocó contra la punta de la góndola de gaseosas. La explosión fue inaudita, la onda expansiva un oleaje espeso de polvo de vidrio verde y alcohol inflamado. La onda produjo además el estallido en veloz sucesión de un millar de botellas de gaseosa. (...) Los movimientos de Mao sobre las cajas se habían hecho de una lentitud sobrenatural (66-67).

La forma bajo la que ingresa la éfrasis en la presentación de las escenas visuales que se suceden en el supermercado contribuye, no a traducir la gramáti-

⁹ Con frecuencia, como ocurre en la novela, en la representación ecfástica el marco del cuadro, del fotograma o la fotografía se citan expresamente para marcar la densidad artificial de lo representado

ca visual en recursos narrativos, sino a hacer ingresar las imágenes como objetos extraños a la textualidad (Mitchell, 1994). El narrador marca la textura visual de la violencia desplegada en el fragmento, aislando las imágenes para que éstas no queden integradas completamente en lo textual y, resulten, de alguna manera, marcados los límites de ambos lenguajes en su misma intersección.

Josefina Ludmer ha señalado a propósito de la opción final por la violencia en la novela de Aira que ésta es expresión de la violencia gratuita¹⁰ de los años noventa (Ludmer, 1999: 366-367), Lidia Santos replica que “no es gratuita” sino que expresa la nueva configuración social implantada por el neoliberalismo” (2004) Mao y Lenin, cuyos apodos se vinculan a las dos alternativas más seguidas en el marxismo de los años sesenta, representadas por las “guerrillas” (Mao) y los “partidos comunistas” (Lenin) atacan a los consumidores¹¹ (Ludmer 1999; Santos, 2004). Más allá de estas plausibles lecturas, pensamos que la violencia forma parte de la retórica del realismo que construye la novela a partir de la revelación como momento bisagra o anamorfosis que transforma el verosímil de la novela. La violencia es el complemento necesario del ingreso del lenguaje visual.

En el instante en que tiene lugar la revelación de Mao, Marcia percibe repentinamente la belleza del objeto extraño en su mundo de clase media- la muchacha *punk*. Percepción que reenvía a la lectura metaficcional o metanarrativa que vuelve a remitir en el caso de Aira a la pregunta por la calidad artística o el valor literario. Si Marcia, según se insinúa en el texto, concibe a los seres huma-

¹⁰ Lipovetsky señala a propósito de la violencia en las sociedades posmodernas una cierta gratuidad vinculada al espectáculo. “(...) esa criminalidad hard, sin proyecto, sin ambición, sin imaginario. El proceso de personalización que aspira a aumentar la responsabilidad de los individuos favorece de hecho los comportamientos aberrantes, inestables, indiferentes de algún modo al principio de realidad, como tales en consonancia con el narcisismo dominante y su correlato, lo real transformado en espectáculo irreal, en un escaparate sin espesor (...) lejos de ser antinómico con el orden *cool* y narcisista, es su expresión exasperada” (Lipovetsky, 1986: 209).

¹¹ No obstante, aunque en líneas generales coincidimos con los vínculos entre violencia y mercado que la crítica ha leído en *La prueba*, diferimos de la lectura que hace Lidia Santos al señalar que ambos personajes femeninos, las *punks*, se construyan como consumidoras ellas mismas- “ellas también son consumidoras, hecho que el narrador resalta al citar los programas de televisión que miran o el tipo de rock que compran” (Santos, 2004: 209)-. A diferencia del tratamiento del consumo cultural que operan las novelas de Manuel Puig, en *La prueba* no hemos encontrado ninguna referencia al tipo de rock que estas *punks* compran o a los programas de televisión que miran¹¹. Si bien es cierto que existen referencias a un cierto reconocimiento por parte de las dos *punks* de la existencia de grupos como *The Cure*, no hay reconocimiento alguno de haber escuchado o leído nada vinculado con el grupo o su solista, no hay apología de ningún grupo, menos haber comprado nada relacionado con ello, antes al contrario, es Marcia, la adolescente virgen aparentemente convencional y de clase media, la que sugiere ciertos criterios de consumo para definir o clasificar a las *punks* como tales.

nos en lo relativo al rubro del amor como estereotipos, es decir, como receptáculos o representaciones de “tipos generales”¹² (*La prueba*: 33), la radical diferencia en la repentina extrañeza de la visión de Mao es que su belleza: “no era un efecto. No era el tipo de belleza que se descubría a la corta o a la larga, por el hábito o el amor o por las dos cosas juntas, no era la belleza que se veía por la lente de la subjetividad o el tiempo”. Se trata de una belleza “objetiva” una “belleza real” (52), sublime, que no resiste las comparaciones:

“Entre sus compañeras de colegio había varias que podían jactarse de bellezas sin falla. En comparación con Mao, eran algo así como ilusiones que caían ante lo real. (...)” (52)

La perspectiva abierta por “la revelación” no sólo posibilita el reconocimiento de la belleza en Mao, también de la diferencia o “lo distinto” en Lenin:

“Lenin (...) era distinta. Tan distinta que hacía pensar en una clase de belleza que pudiera apreciarse en otra civilización. (...) en ella había un descubrimiento latente, que para Marcia se hizo real en ese momento: lo novelesco. (...) se revelaban como las dos caras de un mismo asunto. La belleza y lo distinto estallaban en la noche, y la transformación que producían no era, como las anteriores que había creído percibir (ésta las cambiaba de naturaleza), la vuelta de página a una nueva versión del mundo, sino la transformación del mundo en mundo. Era la cima de la extrañeza, y no creyó que se pudiera ir más lejos”. (52-53)

La pregunta por cómo unas *punks* a las claras construidas como estereotipos se pueden erigir como seres reales se conecta con otra de mayor alcance en la obra de Aira: ¿cómo lo que está al borde de la desagregación, cómo el fraude, puede ser transmutado en verdad o en algo frente a lo que no sea necesario pensar en términos de verdad o falsedad? Es en este sentido que la elaboración del simulacro posmoderno en Aira trabaja sobre el estereotipo para transformarlo en realidad¹³, o para reconocerse como única posibilidad de seguir escribiendo más allá del fin, del límite, del simulacro. Sobre esta cuestión debemos regresar, para pensar el costado político de esta explicitación y transgresión de

¹² “Marcia era típicamente joven en tanto no concebía el amor sino como una cuestión de tipos generales; uno se enamoraba de un conjunto de características que se reunían en un individuo, y también podrían reunirse en otro. Sólo había que encontrar al que las tuviera. (...) porque el amor puede estar en cualquier parte, en todas; el mundo entero es amor para ellos” (33).

¹³ En “invención”, en palabras de Contreras (2002), cuyo análisis de *La prueba* se mueve en el espacio del análisis metaficcional o metaartístico. Pero, ¿no es posible en esta vuelta imagen de los estereotipos, pensar implicaciones vinculadas al problema de lo real, el realismo y la representación?

los límites de la representación, para afirmar sin embargo un realismo¹⁴. Si la literatura de Aira se distingue por lo que Sandra Contreras ha denominado las vueltas del relato- vuelta al relato después de los experimentos antinarrativos de la neovanguardia sesentista, frente al modelo ejemplarizado por las narraciones de Piglia o Saer, vuelta o forzamiento también del relato en las novelas airianas (Contreras, 2002)- quizás una metáfora válida para describir cómo trabajan los textos la cuestión del abandono del relato sin llegar definitivamente a abandonarlo pueda ser la de la “media vuelta” (Prieto, 2005):

“(…) la vuelta al revés del relato, tal como se vuelve del revés un guante, dejando a la vista su forro interior, obscuro e informe. Aunque casi sería más justo hablar de la “media vuelta” del relato: como un guante a medio volver, que no se sabe bien de qué lado va, si del lado de la fábula o del envés de lo real. O, mejor aún, como un guante-globo a medio inflar, que lo mismo se hincha hasta un máximo de invención que se deshinchaba de golpe, con el resoplido irrisorio de brusca caída de la ficción en lo real” (Prieto, 2005: 182)

Si en la lectura de Prieto esta “media vuelta” del relato supone tanto una reacción contra las vanguardias como un modo renovado de vanguardia que recupera ciertas técnicas y muestra similitudes con la narrativa de, por ejemplo, Macedonio Fernández (Prieto, 2005), también puede ser válida para pensar el modo en que coexisten en las novelas hermetismo y reproducción de una experiencia contemporánea de lo real. La presentación del simulacro, del límite de la representación, dada media vuelta, escribe en su envés un deseo utópico de real, auténtico mitologema de esta narrativa.

La crítica ha puesto de relieve cómo la narración, que proyecta una literalización de numerosos clichés románticos y telenovelescos que podrían resumirse en el axioma “la fuerza del amor” (Contreras, 2002), se hibrida con otros géneros, el de la ficción massmediática de los films de acción, el fanzine o el manga.

¹⁴ El texto de Contreras- reflexionando sobre los estereotipos de la tradición decimonónica que se trabajan en *La liebre*- deja insinuada una interesante pregunta sobre la que deberemos volver más adelante, la de si toda vez que la narrativa de Aira por la vía de la deconstrucción de los estereotipos o su subrayado hasta la ostensividad *camp* más obscena no está en realidad potenciándolos, y si esa potenciación como aceleración del verosímil no es una vía por la cual “la literatura salta a otro dominio que el de la representación” (88). La solución de Contreras radica en pensar la narrativa de Aira alrededor de las categorías de invención y afirmación, posicionando a Aira en un altomodernismo que pervive en el contexto contemporáneo de simulacro, moviéndose en el territorio de la reflexión por la periodización artística. Este trabajo busca poner en relación tecnología, massmedia y realismo en la narrativa de Aira para preguntarse, ¿puede haber un realismo más allá de la representación? Pensamos que este aspecto de la narrativa airiana debe pensarse todavía más.

Es evidente que la voz narrativa de *La prueba* es una voz asimilable a una cierta tradición “camp-queer”¹⁵, que puede ponerse en relación con el proyecto escriturario que el autor manifiesta en ciertos textos en los que lo híbrido y lo andrógino se rescatan en tanto ofrecen la posibilidad de materializar los opuestos:

“Si uno se decide por la literatura es con ese fin: salir de una lógica de exclusión de los contrarios que califica de falso a uno solo de los miembros del par. No para hacerlos falsos o verdaderos a los dos, sino para ponerlos en una teoría falsa que hace irrelevante la clasificación. Por eso debemos hacer teorías. (...) ¿Por qué empezar entonces? Por nada. Por una especie de locura benévola al alcance de todos; por pasar el rato. Porque mientras tanto uno está viviendo y debe ocuparse de algo. Esa es la parte de realismo, la única parte de realismo, que tiene nuestro oficio: se hacen teorías con la vida (o viceversa) (...)” (“Nouvelles impressions”, 43)

Esa lógica de las transformaciones es sugerida como coexistencia de opuestos en una teoría falsa en cuyos términos, sin embargo, sea imposible refutar su “verdad” por ser improcedente preguntarnos por la relevancia de tal concepto. Lo necesario, por tanto, es, una vez más, la “creencia en proceso”:

“Debo responder con una teoría (...) para concentrarlo en mí (el interés), para volverlo tema y espectáculo. Después de todo, ¿para qué componen sistemas los filósofos? Para poder hablar en sus propios términos, para redefinir todo su vocabulario como una lengua extranjera y no poder ser refutados. Lo mismo hace un escritor, tomando a la filosofía como modelo y dándole a la filosofía esta función de modelo” (52).

Pero si rastreamos el diálogo que muchos textos de Aira desde los años noventa establecen con las escenas del presente que se eligen como material para ese proyecto, podemos advertir cómo el juego de las transformaciones que se define como verdadera realidad, como un progresivo cambio de atmósfera que en el texto se sugiere por contacto con la “otredad” representada por las “falsas punks”, encontramos la explicitación de un límite en la representación y la simultánea apuesta, desde el horizonte del simulacro massmediático, por la explicitación de una cierta realidad. Las novelas de Aira sugieren un “real” a partir de la vuelta imagen de los personajes y las acciones que despliegan. En *La prueba* se expresa el deseo de fugarse de la “lógica de las explicaciones”, del rodeo lingüístico o verbal, en pos de una “expresión fotográfica” (Montoya

¹⁵ “I again invoke Ovid, Sterne and Carrol to remind us that pre-gay and non-homosexual voices in the tradition (...) it is good to recall that the term queer was invented to include sexual transgressiveness that ignore the false binary between heterosexual and homosexual. Aira’s voice may not be gay, but it is queer” (O’Connor, 1999: 24).

Juárez, 2005) que simultáneamente visibilice el delirio- propio de las imágenes electrónicas (Deleuze, 2002)- al tiempo que apele a un “radical fotográfico” (González Requena, 1998), a un “*punctum*” (Barthes, 1997), expresado por contacto, por contigüidad de lo visual con la materialidad de lo fotografiado, inclusive aunque el cuerpo de lo fotografiado no exista. Si, por un lado, la escena de la prueba funciona como estereotipo, la literalización del axioma melodramático “el amor lo puede todo”, a medida que la realidad deviene imagen, la prueba se convierte en “figura de amor” (Contreras, 2002), “circunscrita (como un signo) y memorable (como una imagen o un cuento)” (Barthes, cit. en Contreras 2002: 153). El simulacro que se tematiza en los textos airianos¹⁶, antes que darse en función de la *descriptio* de una des-realización de la realidad o sustracción de la experiencia conducente al silencio propia de las formas escriturarias en la senda de la neovanguardia, es, en textos como éste, la exploración de un contexto y un archivo como puntos de partida para un nuevo realismo, cifrado en un impulso ecrástico que acompaña las digresiones teóricas en torno a la noción de la transformación continua, que se viene sugiriendo desde el principio de la novela.

La declaración violenta de Mao inicia una ruta por lo imprevisible que excede todas las consideraciones articuladas por Marcia y acaba, finalmente, por degenerar en catástrofe, por literalizarse, haciéndose real. Esta catástrofe visual introduce una lógica onírica que disuelve la coherencia previa de la representación realista en una acumulación de imágenes y formas que se suceden vertiginosamente, como en el género massmediático posmoderno del videoclip. La verdadera realidad comienza cuando se termina la oscilación entre la explicación y las transformaciones- cuando todo toma la lógica de una gran transformación- en el instante en que da comienzo verdaderamente “la prueba”. Es el momento en el que las tres muchachas se adentran en el supermercado¹⁷, un nuevo espacio cerrado al que se accede atravesando un umbral:

¹⁶ Incluso cuando se trata de ficciones del procedimiento en que trabaja sobre las posibilidades creativas y artísticas de los diferentes media produciendo cada una de ellas un “simulacro del simulacro” (*La trompeta de mimbre*, 127), en Aira hay siempre una obsesiva preocupación por el realismo, por referir a lo exterior a la literatura a sabiendas de que todo es simulacro.

¹⁷ No podemos obviar que la escena del atraco y violencia exacerbada traduce como imagen una violencia cotidiana en el período en que se escribe *La prueba*, 1989, hiperinflación, y saqueos a supermercados a cargo de sectores desfavorecidos para aprovisionarse de mercancías y alimentos se convierten en noticia cotidiana. La exposición espectacular del fragmento- con sus hipérboles expresionistas- no deja de ser, en realidad, la traducción en imagen de otra imagen, pues los acontecimientos que inspiran el relato son percibidos a través de la mediación televisiva. Y en ese sentido, la transcripción conserva un cierto realismo evanescente, propio del contexto posmoderno.

“Cuando entró... no exactamente cuando entró, sino cuando miró atrás y vio lo que hacía Lenin al entrar... fue como si comenzara un sueño. Y al mismo tiempo como si comenzara la realidad. Lenin había sacado del bolsillo, o quizás entre las cosas metálicas que le colgaban del cuello, un grueso candado de hierro negro; cerraba la puerta de vidrio, corría el pasador y le ponía el candado, que al cerrarse hizo un clac que la sobresaltó. Fue como si el candado se hubiera cerrado sobre su corazón, literalmente. Más todavía, fue como si su corazón fuera el candado de hierro negro algo herrumbroso, pero funcionando a la perfección, demasiado bien en realidad. Porque la maniobra había tenido algo de irreversible (un candado, cuando se cierra, parece como si nunca más fuera a abrirse, como si la llave estuviera extraviada desde ya) lo que sumado a lo imprevisto, a la sorpresa, la volvía un sueño hecho realidad” (55).

Bajo las luces fluorescentes que iluminan el supermercado, espacio simbólico por excelencia de la sociedad de consumo (Breuil, 2003; Santos, 2004), se “prolongan” y “amplifican” los procesos de revelación de la violencia a través de una atmósfera que es al mismo tiempo “desrealizante” e “hiperrealizante” (Breuil, 2003). Atmósfera que hemos vinculado al recurso de la *écfrasis*— podríamos decir—, *écfrasis* de la fotografía digital o de las “imágenes infográficas” (Gubern, 2007). La infografía o la animación por ordenador permiten la manipulación digital de las imágenes fotográficas, haciendo ingresar en éstas lo delirante, la invasión de lo imaginario y la seducción sobre lo real. El realismo de la infografía admite la convención del simulacro como punto de partida, introduce la categoría de la “presentatividad” frente a lo “representativo” (Gubern, 2007). Estas dos características del lenguaje fotográfico contemporáneo, la contigüidad o el *punctum* barthesiano, y lo delirante intensificado por la manipulación infográfica, se tematizan en la novela, bien a través de metáforas o adjetivación proveniente del lenguaje fotográfico o massmediático, bien, simplemente, mediante el señalamiento de la superposición de velocidades superpuestas, la aceleración absoluta de lo “súbito”, y la inmovilidad fotográfica de la “revelación”¹⁸:

¹⁸ Como hemos estudiado en otro trabajo sobre *Moreira*, primera novela de Aira, la cuestión relativa a las perspectivas “acelerada” y “retrasada” (Paz, 1978), habría de ponerse en relación con la figura de la anamorfosis de inspiración leibniziana que supone un rasgo sustantivo en esta narrativa, anamorfosis que tiene un carácter eminentemente dual: “la imagen nace de su propia desfiguración, señalando a su paso el carácter doble que la sustenta: es una representación que esconde el objeto mismo que representa” (García, 2006). Es en este sentido que podemos entender la hiperbolización o el gigantismo y la miniaturización de los tamaños en Aira cuyos ejemplos son legión en sus novelas: la discoteca miniaturizada en *Yo era una chica moderna* o el aumento y reducción del tamaño del gigante Chin Fu en *La guerra de los gimnasios*, el camión-planeta-mónada del Chiquito, la Virgen de *Los misterios de Rosario*, o la perspectiva que disminuye al gaucho que se aproxima a la pulpería en *Moreira*. La velocidad es según Virilio, la ca-

“Cuando la atacante se alzó, como una moderna Salomé de negro, sostenía con las dos manos la cabeza de la señora. El espectáculo había atraído la atención general. El clamor se multiplicó, y lo que surgía de él, más que los ¡Asesina! ¡Bestia!, etcétera eran los ¡No mires! (...) era la segunda parte de lo soñado: el miedo a soñar. O a recordar, que es lo mismo (...) Mao (...) lanzó la cabeza como una pelota hacia los que gritaban (...) La atmósfera se había enrarecido. El calor del fuego estaba cargado de olores asfixiantes. Toda la materia comestible y bebible del supermercado se transmitía al aire. (...) los envases de solventes, ceras, lustres, amoníacos, estallaban con hedores irrespirables. Las masas cautivas presionaban por alejarse y pasaban unos por encima de las cabezas de los otros (...) en pleno sálvese quien pueda. (...) Góndolas enteras empezaban a derrumbarse sobre la gente. Y la cabeza de la señora seguía en el aire, no porque se hubiera detenido en un milagro de levitación *post mortem*, sino porque había pasado muy poco tiempo”. (68)

Las descripciones ecrásticas de estas escéneras oníricas introducidas junto a un esfuerzo de verosimilización realista rozan el extremo del delirio. A pesar de la impresión de Marcia que nos entrega el narrador- “no se podía ir más allá (55)”- el relato sigue escribiendo tras el fin las transformaciones hasta lo “indiferente” de una violencia extremada que logra su objetivo en el contexto monádico en que tiene lugar, el supermercado. Las transformaciones visuales, buscan concitar el delirio y lo real provenientes del lenguaje otro de la fotografía de la era digital o lo massmediático, bajo la forma de una “utopía ecrástica” (“ekphrastic hope” (Mitchell, 1994)), para tematizar, al término de la novela, una expulsión del verosímil realista en pos de un verosímil que se quiere ahora “real”, en un continuo al más allá de la escritura. Nótese en la cita siguiente las referencias al marco en un deseo de volver imagen la escena narrada y conectar el texto con el discurso otro de la representación pictórica o fotográfica:

“Una mujer, por ejemplo, un ama de casa del barrio (...) se fundía en su lugar a la vista de sus congéneres que no le prestaban atención. El fuego se había apoderado de la fibra viscosa de su tapado matelassé. La señora se hacía monstruo, pero monstruo bayadera, con una voluptuosidad que durante toda la vida se le había escapado: sus miembros se alargaban, una mano al extremo de un brazo de tres metros reptaba por el suelo, una

tegoría sobre la cual se apoya la visión, “la velocidad permite ver” (Virilio, 1997). Velocidad y percepción están íntimamente ligadas en *La prueba* en un sentido idéntico al que lo están en *Un sueño realizado* o en *La villa*. Nos parece que frente a las velocidades en que se mueven los personajes que pueblan el supermercado, las *punks* suponen velocidades alternativas- hiperaceleración y estatismo- a la velocidad del mercado pudiéndose leer como alegoría de la necesidad de hallar una velocidad particular de la literatura en su contexto actual, el del mercado-espectáculo finisecular. Sobre las relaciones entre mercado, realismo y velocidad en la literatura contemporánea, pueden leerse los excelentes trabajos de Daniel Noemí (2004, 2008).

pierna se enroscaba una y otra vez, innumerable como una cobra... Y estaba cantando, sin abrir la boca, con un registro que en comparación habría hecho parecer flatulento y abotagado al de María Callas, sin contar con que el canto se enriquecía en ella con unas risas y jadeos y unas danzas no humanas... Se hacía animal, pero todos los animales al mismo tiempo, animal espectáculo con los barrotes de la jaula saliéndole como espinas de cada repliegue del cuerpo, animal selva cargado de orquídeas. (...) Un arcoiris torrencial la recorría, era roja, azul, blanca de nieve, verde, un verde profundo, sombrío... Se hacía vegetal, piedra, piedra que se entrechocaba, mar, pulpo autómatas... Murmuraba, actuaba (Rebeca, una mujer inolvidable), declamaba y era mimo a la vez, era un auto, planeta, envoltura crujiente de caramelo, frase activa y pasiva en japonés... Y al mismo tiempo era sólo una mirada, una pequeña insistencia. Porque otro tanto podía pasar con cualquiera; y de hecho pasaba, ella era apenas un caso entre cientos, un cuadro en una exposición" (69-70).

A MODO DE CONCLUSIÓN: NOTAS PARA UN REALISMO DEL SIMULACRO.

Como hemos querido mostrar con este artículo, la écfrasis intermedial juega un papel no sólo como aspiración de partida de la praxis narrativa de Aira-Duchamp o Godard como modelos para su arte-, ni como tema recurrente en sus novelas, sino también como recurso para las transformaciones y manipulaciones del código realista que éstas operan, especialmente desde fines de los ochenta, y que podríamos definir como "experimentos en realismo" o como un "realismo del simulacro". Así, massmediación y metaironía juegan un papel clave en la elaboración de una retórica de la "literatura mala" en la narrativa de Aira: vanguardista en el gesto y realista en su impulso *ecfrástico* y su reflexión teórica- realismo del simulacro- toda vez que la realidad ha devenido simulacro y el simulacro más allá de toda nostalgia de una experiencia previa o moderna, es la vía de acceso a la representación

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA:

- AIRA, César, "Ars narrativa", Comunicación leída en la Segunda Bial de Literatura Mariano Picón Salas, en Mérida, Venezuela, septiembre de 1993.
- AIRA, César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
- AIRA, César, *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
- AIRA, César, *La mendiga*, Buenos Aires, Mondadori, 1998.
- AIRA, César, *La prueba*, México D.F., Era, 2002.
- AIRA, César, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, MEET, 1991.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BREUIL, Cristina, *Poétique de la ville dans l'oeuvre de César Aira*, These pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Grenoble III, sur la direction de Michel Lafon, Grenoble, le 20 novembre 2003.
- CONTRERAS, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

- ESTRÍN, Laura, *César Aira: el realismo y sus extremos*, Buenos Aires, Del Valle, 1999.
- FERNÁNDEZ DELLA BARCA, Nancy, *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- GARCÍA, Mariano, *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- GONZÁLEZ REQUENA, "La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario", *Sociocriticism* Vol. XII, 1-2, Montpellier, 1998: 117-137.
- GONZÁLEZ REQUENA, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- HEFFERNAN, James "Ekphrasis and Representation", *New Literary History* 22, nº 2 (Spring 1991): 197-316.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1992.
- LACAN, Jaques, *Seminario 22*, RSI, versión electrónica de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, 1975.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- LUDMER, Josefina, *El cuerpo del delito, un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
- MITCHELL, W.J.Thomas, *Picture Theory*, University of Chicago Press, 1994.
- MONTALDO, Graciela, "Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina", *El Matadero: segunda época*, nº 3, Universidad de Buenos Aires, Corregidor, 2005: 37-50.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús, "César Aira, lo básico es la invención", entrevista a César Aira, *Revista Kafka*, Nº 3, Universidad de Salamanca-Kadmos, 2004: 155-167.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús, "Las mil caras de César Aira", en *Tonos digital*, nº 9, Universidad de Murcia, 2005.
www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/aira.htm
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús, "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los años noventa", en Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global: la literatura latinoamericana en el cambio de siglo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008: 51-76.
- NOEMÍ, Daniel, *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago, Cuarto Propio, 2004.
- NOEMÍ, Daniel, "Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI)", en Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds.) *Entre lo local y lo global: la literatura latinoamericana en el cambio de siglo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008: 83-98.
- O'CONNOR, Patrick, "César Aira's simple lesbians: passing la prueba", *Latin American Review* nº 54, 1999: 23-38.
- PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1978.
- PINEDA, Victoria, "La invención de la ékfrasis", *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2005: 251-262.

-
- PRIETO, Julio, "Vanguardia y mala literatura: de Macedonio a César Aira", Michel Lafon, Cristina Breuil et Margarita Remon-Raillard (eds.), *César Aira, une révolution, Tigre, número hors série 2005*, Université Stendhal-Grenoble 3: 181-194.
- REMON RAILLARD, Margarita, *César Aira o la literatura del continuo*, These pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Grenoble III, sur la direction de Michel Lafon, Grenoble, le 17 décembre 1999.
- SANTOS, Lidia, *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana, 2004.
- SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- VIRILIO, Paul, *Cibermundo: ¿una política suicida?*, Santiago, Dolmen, 1997.

JESÚS MONTOYA JUÁREZ
Universidad de Granada

PRESENCIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN EL BACHILLERATO ESPAÑOL. ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

En el presente artículo abordamos la presencia que la literatura hispanoamericana tiene en el bachillerato español. Para ello, después de señalar la metodología que seguimos, vamos a desarrollar una serie de reflexiones sobre los problemas teóricos que se plantean a la hora de enfrentarse a esta cuestión: el interés de la literatura hispanoamericana en la crítica española, la existencia de literaturas que pertenecen a naciones distintas pero que se producen en una misma lengua y la formación del concepto de literatura nacional como hecho determinante de la distinción clara entre literaturas de países distintos. Asimismo, llevamos a cabo un repaso de la literatura hispanoamericana que se incluye en los libros que han servido de texto en el bachillerato español desde la instauración del sistema educativo en 1836 hasta nuestros días, con especial detenimiento en los libros de texto que se utilizan hoy en las aulas de bachillerato para determinar el estado actual de la cuestión, teniendo en cuenta que estos libros están elaborados por un equipo tan amplio de personas que, en cierto modo, se diluye la responsabilidad de la autoría.

Para establecer en qué medida ha estado y está presente la literatura hispanoamericana en nuestro sistema educativo, necesariamente hemos de recurrir a dos tipos de documentos: uno, el documento legal denominado *Plan de Estudios*, emanado del Ministerio de Instrucción Pública o del Ministerio de Educación, según el momento histórico, y aprobado por el Gobierno y las Cortes; otro, el *libro de texto*, donde se lleva a cabo la concreción de las materias enumeradas por los distintos Planes de Estudios.

En los Planes de Estudios que se han sucedido desde que se instauró el sistema educativo en 1836 con el Plan del Duque de Rivas, es bastante significativa la ausencia de toda mención explícita a la literatura hispanoamericana hasta el Plan de 1953, donde se establece específicamente la *referencia a las Literaturas regionales e hispanoamericanas* para los cursos quinto y sexto, además de establecer una serie de lecturas en las que se incluyen autores hispanoamericanos. Sirva esta referencia para dar una idea de cuánto tardó el sistema educativo en incorporar la literatura hispanoamericana a los Planes de Estudios.

No obstante, el hecho de que la literatura hispanoamericana no figurase explícitamente en los Planes de Estudios no quiere decir que los autores de los libros de texto no la tuviesen en cuenta, puesto que muchos de ellos incorporan autores hispanoamericanos a sus libros. Por ello, vamos a centrarnos en este

segundo tipo de documento que, al fin y al cabo, es el que se maneja en las aulas y el que efectivamente nos revela en qué medida tiene presencia la literatura hispanoamericana, para lo cual hemos manejado un corpus de sesenta libros de texto.

En este sentido, distinguimos tres tipos de libros de texto en función de la *tejnë* que subyace en cada uno de ellos: primero, las poéticas, retóricas y preceptivas literarias, que se utilizan en las aulas hasta finales del siglo XIX; segundo, las historias generales de la literatura, los elementos y las historias de literatura española o los compendios histórico-críticos de la literatura española, presentes en las enseñanzas medias desde finales del XIX hasta alrededor de los años cuarenta del siglo XX; y tercero, los libros de texto tal como los entendemos hoy, cuyo uso empieza a difundirse en esos años y alcanza hasta nuestros días. Esta distinción obedece al propio devenir de la historia y de los estudios literarios y se explica por una serie de causas que vamos a ver a lo largo del recorrido diacrónico. No obstante, es claro que no hay una división tajante ya que, en el paso del predominio de uno a otro tipo de libro, conviven unos con otros, dado que hay años en los que se estudian en unos cursos las preceptivas literarias y en otros, los elementos de historia literaria o las historias generales de la literatura, como ocurre, por ejemplo, durante la vigencia de los planes de estudios de 1900 y 1903, entre otros.

Es innegable el interés que la literatura hispanoamericana ha suscitado en España. Desde que Cervantes hiciera en el “Canto de Calíope” y en el “Viaje al Parnaso” la primera crítica de los poetas hispanoamericanos¹, es un hecho indiscutible la importancia que concede la crítica española a la literatura hispanoamericana. A partir de Cervantes fueron muchos los poetas y críticos que se ocuparon de esta literatura, emitiendo opiniones favorables y adversas, pero hasta que Menéndez Pelayo publicó la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895)² y la *Historia de la poesía hispano-americana* (1911) no se dispuso de un panorama amplio y sistemático de la literatura hispanoamericana. Aun cuando la *Antología* sólo reúne poesía, en las introducciones sobre la historia literaria de cada una de las regiones americanas se dan noticias y referencias de los demás géneros, de modo que la *Antología* y la *Historia* ofrecen una visión bastante minuciosa de la literatura en Hispanoamérica. Una muestra de la importancia que

¹ En “El Canto de Calíope”, Cervantes hace referencia a dieciséis poetas americanos: Alonso de Ercilla, Salcedo, Francisco Terrazas, Martínez de Ribera, Alonso Picado, Alonso de Estrada, Ávalos, Sancho de Ribera, Pedro de Montes de Oca, Diego de Aguilar, Gonzalo Fernández de Sotomayor, Enrique Garcés, Rodrigo Fernández de Pineda, Juan de Mestanza, Baltasar de Orena y Pedro de Alvarado.

² Por encargo de la Real Academia Española, para conmemorar el IV centenario del descubrimiento.

esta última obra tenía para Menéndez Pelayo está en el hecho de que fue la penúltima que corrigió, antes de morir, para la edición de sus *Obras completas*, estando ya en el lecho de muerte³.

Entre Cervantes y Menéndez Pelayo fueron muchos los autores y críticos que se interesaron por la literatura del otro lado del Atlántico, y muchos han sido los críticos y las obras que desde Menéndez Pelayo se han dedicado a la literatura hispanoamericana: historias generales de la literatura hispanoamericana, historias de las literaturas nacionales, antologías generales, antologías por géneros literarios y antologías por naciones⁴.

Esta preocupación desde España por la literatura hispanoamericana nos obliga a preguntarnos si se trata de una literatura asumible por el concepto de literatura española o si, por el contrario, estamos ante una literatura ajena a la española y, por tanto, distinta. En este sentido, es fundamental la reflexión que gira en torno a la lengua española como nexo ineludible entre la literatura española y la hispanoamericana, una cuestión que el propio Menéndez Pelayo apuntaba en su *Introducción y Programa de literatura española*:

“¿Y qué diremos de la hermandad literaria entre las metrópolis y sus colonias emancipadas? Literatura inglesa es la de los norte-americanos: literatura española la de Méjico y las de las repúblicas del Sur. Y sin embargo las nacionalidades políticas son distintas.” (Menéndez Pelayo 1934: 5)

Nos encontramos, por tanto, ante el problema de literaturas en una misma lengua pertenecientes a naciones distintas. De él se ocupó René Wellek en su artículo “Literatura general, comparada y nacional” a propósito de las literaturas en lengua inglesa, una reflexión perfectamente allegable al problema de la literatura española e hispanoamericana:

“Los problemas de nacionalidad se complican extraordinariamente si hemos de decidir que literaturas en una misma lengua son literaturas nacionales distintas, como sin duda lo son la norteamericana y la irlandesa moderna. Cuestiones como la de por qué Golds-

³ “Cuando Dios lo llamó a sí quedaban publicadas tan solo dos volúmenes, los primeros de los *Heterodoxos* y de la *Historia de la poesía hispano-americana*, y en prensa el tercero, cuyas pruebas corrigió en su mismo lecho de muerte pocas horas antes de expirar, con pasmosa lucidez y cristiana serenidad de espíritu” (Amezúa y Mayo 1918: 21).

⁴ Véase, por ejemplo, el libro de Anna Wayne Ashhurst, *La literatura hispanoamericana en la crítica española*, donde la autora hace un recorrido por los autores y críticos españoles que se han ocupado de la literatura hispanoamericana desde el siglo XVI hasta el XX. Para hacerse una idea de la cantidad de historias literarias y antologías dedicadas a la literatura hispanoamericana, véase la bibliografía que ofrece José María Valverde en el cuarto volumen de su *Historia de la literatura universal: la literatura hispanoamericana*.

mith, Sterne y Sheridan no pertenecen a la literatura irlandesa, mientras que Yeats y Joyce sí, requieren respuesta. ¿Existen literaturas independientes belga, suiza y austriaca? Tampoco es muy fácil determinar el punto en que la literatura escrita en Norteamérica dejó de ser “inglesa colonial” para convertirse en literatura nacional independiente. ¿Se debe al simple hecho de la independencia política? ¿Es la conciencia nacional de los propios autores? ¿Es el empleo de asuntos nacionales y de “color local”? ¿O es la aparición de un neto estilo literario nacional?” (Wellek 1979: 65)

Lo que se plantea es si Literatura Española es un conjunto de autores y de obras en el que están incluidos o no los de la literatura hispanoamericana, cuestión que se ha resuelto, en general, de dos maneras en virtud de la aplicación de un criterio lingüístico (según el cual sí lo estarían) o de un criterio geográfico y nacional (según el cual no lo serían)⁵. Sin embargo, estos dos criterios no son los únicos que entran en juego. Claudio Guillén señala, además de la lengua⁶ y el territorio, la temática como seña de individualidad de una literatura, y muestra la complejidad y amplitud del problema: hay literaturas que comparten el mis-

⁵ Es un debate que estuvo presente también en tierras americanas, y lo podemos resumir en la polémica que mantuvieron Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento:

“Para Bello la emancipación intelectual de Hispanoamérica implicaba el refinamiento del espíritu humano en una geografía distinta: defendía la unidad de la lengua y de la literatura española. Para Sarmiento, en cambio, la emancipación política debía representar a su vez una emancipación literaria: exhortó a los literatos hispanoamericanos a que rompieran con la literatura española de su tiempo. [...]”

Las posiciones sostenidas por Bello y Sarmiento fueron muy influyentes en el siglo XIX, pero ninguna predominó sobre la otra. Siempre ha habido quienes consideran la literatura hispanoamericana como un campo autónomo, a la par que ha habido otros que la entienden como una rama de la española.” (Kristal 1994: 195-196)

Y así, por ejemplo, están enfrentadas las posturas de Alfonso Reyes y de Crispin Ayala Duarte. Para éste, “la historia de la literatura hispanoamericana comprende las obras literarias escritas en español por los hispanoamericanos. Forma, pues, parte de la literatura española” (Kristal 1994: 196). Sin embargo, según Reyes hay un nuevo espíritu hispanoamericano desde el primer siglo de la colonia: “En sólo el primer siglo de la colonia, consta ya por varios testimonios la elaboración de una sensibilidad y un modo de ser novohispanos distintos de los peninsulares, efecto de ambiente natural y social sobre los estratos de las tres clases mexicanas: criollos, mestizos e indios” (Kristal, 1994: 196), una postura que le lleva a dar cuenta de lo limitados que eran algunos críticos españoles cuando abordaban la literatura hispanoamericana; en concreto, considera que Menéndez Pelayo nunca comprendió completamente el espíritu americano por considerar América como algo externo caracterizado por el *color local*: fue incapaz de ver que “la vida cotidiana, la trama de pequeñas existencias [...] labran una psicología nacional” (Kristal 1994: 199).

⁶ A propósito de la lengua, trae a colación una cita de Octavio Paz: “No hay una literatura peruana, argentina o cubana; tampoco hay una literatura española, al menos desde el siglo XVI [...] No se clasifica a los escritores por su nacionalidad o su lugar de nacimiento, sino por su lenguaje” (Guillén 1998: 300).

mo idioma (Alemania, Suiza y Austria comparten el alemán; Noruega y Dinamarca, el danés; muchos países, el árabe); hay naciones con más de un idioma (Bélgica, Suiza, Filipinas, Finlandia); hay estados bilingües o multilingües donde unos escritores sienten que “contribuyen a una sola literatura nacional” (Guillén 1998: 302) y escritores que se adhieren a una u otra literatura. En cuanto a la temática, Guillén señala los “aspectos locales del existir social” (Guillén 1998: 304), pero recuerda las palabras de Borges sobre la ausencia de camellos en el *Corán*.

Sobre esta cuestión creemos que son bastante reveladoras las siguientes palabras de Claudio Guillén:

“Es posible y hasta probable que una literatura surja como campo inteligible de cultura en la medida en que los escritores, los críticos y los lectores creen que ha existido, o que debe o que está a punto de existir. Los comienzos son en este terreno indivisibles de una voluntad consciente.” (Guillén 1998: 307),

Esa *voluntad consciente* podríamos situarla en España en el momento de la formación del concepto de literatura nacional, incluso quizá un poco antes, cuando los retóricos empiezan a recurrir a los autores españoles del XVI para ilustrar las preceptivas, retóricas y poéticas; en Hispanoamérica, en los momentos de la independencia de las colonias⁷.

En las poéticas, retóricas y preceptivas literarias la presencia de la literatura hispanoamericana es prácticamente inexistente, pero también lo es la de la literatura española, salvo la del siglo XVI, porque los autores sólo se utilizan para ejemplificar los diversos aspectos de la *elocutio*. Predominan los autores griegos, los autores latinos, los Santos Padres y los textos bíblicos y, junto a ellos, autores españoles del Siglo de Oro. La finalidad de estas preceptivas era la de ofrecer modelos que ayudasen a la “necesaria consolidación y expansión de un canon que concentrara simultáneamente la buena elocución y los méritos nacionales, y que restaurara la juiciosa emulación de nuestros autores del XVI” (Pozuelo Yvancos 2000: 150). En estos libros, a la hora de citar a los autores, impera el principio de autoridad, ya que todavía no se plantean problemas de historia literaria.

La inmensa mayoría de preceptivas, poéticas y retóricas traen a colación, como ejemplos de distintas figuras retóricas, versos de Alarcón y de Ercilla, a quien utilizan también para ilustrar la poesía épica con su poema *La Araucana*⁸.

⁷ Las historias de la literatura hispanoamericana distinguen claramente la época colonial de la época de la independencia.

⁸ Según opinión de Mata y Araujo se trata de un poema épico; según Coll y Vehí, carece de grandeza épica (p. 182); según Quintana no lo es porque no fue la intención de Ercilla escribir un

Así, Luis Mata y Araujo (1841), José Coll y Vehí (1859 y 1862), Salvador Arpa y López (1878), Antonio Espantaleón y Carrillo (1886), Godofredo Escribano Hernández (1895) y Félix Sánchez y Casado (1906), entre otros. A pesar de ser Ercilla español de nacimiento (Madrid, 1533-1594), pasó siete años en Perú y en Chile, donde escribió parte de su poema, y lo consideramos con las debidas reservas como *presencia* de la literatura hispanoamericana por la tradición existente en la historiografía literaria hispanoamericana de incluirlo en sus páginas de historia literaria⁹, así como por la tradición de la historiografía literaria española de relacionarlo con temas y ambientes americanos¹⁰.

El paso de la utilización en la enseñanza de las poéticas, retóricas y preceptivas literarias a las historias generales de la literatura y a los elementos e historias de la literatura española viene determinado por una serie de circunstancias que resulta obligado reseñar, puesto que tales circunstancias van a explicar la presencia de la literatura hispanoamericana en estos libros. Nos interesan, por ser determinantes en esa presencia de la literatura hispanoamericana en el bachillerato español, dos hechos: la labor de Menéndez Pelayo, por un lado, y la formación del concepto de literatura nacional, por otro.

Sobre la labor de Menéndez Pelayo, además de lo que ya hemos señalado, tenemos que añadir algunas notas más sobre su contenido, importancia y trascendencia. En primer lugar, en su *Historia* lleva a cabo un estudio de la poesía hispanoamericana por regiones: Méjico, América Central, Isla de Cuba, Isla de Santo Domingo, Isla de Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, República Argentina y Uruguay. Señalamos este dato porque, como veremos, en los libros de texto que se suceden no hay, por lo general, una organización de los autores en función de criterios geográficos, lo que determina que a los alumnos se les presente la literatura hispanoamericana como un todo, sin atender a las peculiaridades de las diversas naciones de Hispanoamérica.

poema épico; según Martínez de la Rosa y Menéndez Pelayo tampoco lo es si se considera a la luz de las épicas griegas (Wayne Ashhurst 1980: 196 y 226).

⁹ En la *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* de Cedomilc Goil se le dedican unas cincuenta páginas del primer volumen a *Alonso de Ercilla y la poesía épica*. Se dice que “la épica hispanoamericana tiene en Ercilla y *La Araucana* su autor y obra modelos” (Goil 1988: 196). “Hablar de Ercilla en una historia de las letras hispanoamericanas resulta imprescindible” (Bellini 1997: 112). “Es el gran poema hispanoamericano del siglo XVI (Lazo 1969: 232).

¹⁰ Así, en la *Historia de la Literatura española e hispanoamericana* de Díez-Echarri y Roca Franquesa, pp. 216-219. En la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat, encontramos los apartados “La poesía épica del tema de Indias: Ercilla” y “Los héroes y el ambiente de *La Araucana*” (pp. 434-447). En cambio, en la *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico, apenas se le dedican seis páginas a la obra de Ercilla: dentro del epígrafe “Fernando de Herrera y la poesía de su época”, un artículo de Dámaso Alonso titulado “El narrador en *La Araucana*” (pp. 471-476).

Por otro lado, lo original de la literatura hispanoamericana se encuentra, para Menéndez Pelayo, en la poesía descriptiva y en la poesía política, razón por la cual considera que los poetas más importantes de América son Andrés Bello, José Joaquín Olmedo y José María Heredia. El hecho de que la originalidad de la poesía americana radique en esos temas determina que Menéndez Pelayo resalte también la importancia de la poesía gauchesca en la literatura hispanoamericana¹¹ y, aunque inicialmente rechaza que el componente indígena tuviera influencia en esta poesía americana¹², acaba teniéndolo en cuenta, como no podía ser de otra forma. Estas opiniones de Menéndez Pelayo ya están presentes en otros críticos del XIX¹³ y serán tomadas por muchos críticos de finales del XIX y principios del XX. Frente a ellos, hay muchos críticos modernos (Henríquez Ureña, Anderson-Imbert, Rofolfo Grossman, etc.) que consideran que la literatura hispanoamericana es distinta de la española por varios motivos, entre los cuales se pueden destacar la influencia de las culturas indígenas, de la cultura española y de las literaturas europeas, sobre todo de la francesa, conjunto de influencias que determina en Hispanoamérica una literatura que no es una mera continuación de la española, “aunque no cabe duda de que sigue mostrando un fuerte sustrato español” (Wayne Ashhurst 1980: 236).

La *Historia* y la *Antología* de Menéndez Pelayo cumplen, asimismo, una función canonizadora de los poetas americanos incluidos en ellas, como vemos al repasar los nombres de autores hispanoamericanos incluidos en las historias generales de la literatura y en los elementos de literatura utilizados como texto en la enseñanza del primer tercio del siglo XX. No obstante, por las fechas en las que escribe sus obras, los autores americanos que canoniza Menéndez Pelayo pertenecen a los siglos XVI-XIX, una circunstancia que determina que tales autores sean hoy absolutamente desconocidos para la mayoría de estudiantes, pues a partir de los años cuarenta del siglo XX los escritores hispanoamericanos que se incluyen en los libros de texto pertenecen casi en exclusiva al propio siglo XX, y son muy pocas las excepciones.

Por otra parte, en cuanto al concepto de literatura nacional, se trata de un hecho fundamental para comprender la presencia de la literatura hispanoamericana en el bachillerato español. No es éste el lugar para exponer el proceso evolutivo de la Ilustración al Romanticismo por el que se llega a la construcción de la historia nacional de la literatura española y de las demás literaturas, pero

¹¹ Menéndez Pelayo considera que el gaucha pampero es el campesino de Andalucía o de Extremadura adaptado a un medio distinto (Menéndez Pelayo 1948: II, 396).

¹² Aun cuando considera que el elemento indígena es el más sobresaliente de los *Comentarios* del Inca Garcilaso de la Vega (Ashhurst 1980: 197).

¹³ De ellos se ocupa Anna W. Ashhurst en las páginas 13-169 de su obra.

sí es conveniente indicar algunos aspectos clarificadores del problema que nos ocupa o vinculados con él.

A los autores de las preceptivas, retóricas y poéticas, tanto del XVIII como del XIX, no les preocupaban, como hemos señalado, los problemas de historia literaria, pero sí la elaboración de un canon “que concentrara simultáneamente la buena elocución y los méritos nacionales, y que restaurara la juiciosa emulación de nuestros autores del XVI” (Pozuelo Yvancos 2000: 150). Esta preocupación, en la medida en que supuso la proposición de modelos dignos de imitación, y sin que estos autores pretendieran intervenir en la elaboración de una historia literaria, “abrió las puertas a una visión histórica de la literatura” (Ramos Corrada 2000: 19).

Por otra parte, a lo largo del XVIII se publicaron algunas obras sobre historia literaria, pero ya antes encontramos algunos antecedentes de historias literarias¹⁴. En el XVIII, los primeros en publicar fueron los jesuitas expulsados, para defender la literatura española de los ataques de los críticos italianos¹⁵. Junto a la labor en Italia de los jesuitas, los liberales exiliados a Inglaterra se ocuparon de la historia literaria española¹⁶, y quizá una de las aportaciones más interesante sea la de Mendíbil, que propone un método histórico para conocer bien la literatura española, “sujeta a las vicisitudes políticas, que son las que originan las innovaciones y los cambios literarios” (Ramos Corrada 2000: 27).

Sin embargo, el aspecto más influyente en la formación del concepto de literatura nacional viene dado por el nacimiento, a finales del XVIII y principios del XIX, de un discurso procedente de la filosofía alemana que se ve desplazado, como consecuencia de las crisis que suponen la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, al terreno de la historia. Dicho discurso “permite [...] ofrecer a la historia modelos de ser, reconocerse e identificarse sobre la base de una

¹⁴ Como la *Bibliotheca Hispana Nova* y la *Bibliotheca Vetus* de Nicolás Antonio (1672 y 1696).

¹⁵ La obra de Juan Andrés *Dell origine, progressi, stato attuale d'ogni letteratura* (1784-1806) se propuso como libro de texto para la “cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid, por intervención de Floridablanca” (Ramos Corrada 2000: 22). Lampillas publica entre 1778 y 1782 su *Saggio Apologetico della Letteratura Espagnola*, donde no encontramos autores hispano-americanos, aunque sí aparece Ercilla, sobre cuyo poema dice Lampillas que “Mr. Voltaire compara este discurso con el que hace Nestor en la *Iliada* á los Capitanes Griegos, y decide que el de la *Araucana* es superior con mucho exceso al de la *Iliada*” (Lampillas 1789: 97), referencia que encontramos también en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Hamilton (1966: 39).

A estas obras hay que sumar, ya en España, las de los hermanos Rodríguez Mohedano (*Historia literaria de España desde su primera población hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Francisco Xavier García - Joaquín Ibarra Impresor, 1766-1791, 10 vols.) y la del Padre Sarmiento (*Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1775).

¹⁶ Mendíbil, Mora, Galiano y, con reservas, Blanco White (Ramos Corrada 2000: 25-28).

serie de ideas matriz: a) La primacía de la unidad. b) El viaje al origen. c) La conjunción de lo uno y lo heterogéneo. d) La búsqueda y encuentro con la identidad propia y la colectiva” (Ramos Corrada 2000: 73-74). Este corpus ideológico penetra en España de la mano de los exiliados que estuvieron en contacto con los poetas románticos ingleses —influidos por el movimiento romántico alemán— y que regresan en los años treinta del siglo XX.

La construcción nacional se realiza desde diversos frentes, entre ellos la historia y la literatura:

La historia y la literatura se verán embarcadas, pues, en el compromiso de contribuir a crear un corpus ideológico integrador y nacionalista al servicio de los intereses de un sector social determinado (la oligarquía). Se manipula, de este modo, la tradición y el pasado para aplicarlos a la resolución de determinados problemas prácticos del presente. La historia y la literatura han de dar la credibilidad, la pátina, el respeto que proporcionan la tradición y los años a este nacionalismo recién nacido, y para ello el relato histórico pondrá su discurso al servicio de la modelización de la conciencia nacional, organizará, seleccionará, valorará hechos, personajes, obras y autores buscando en todos ellos valores y actitudes permanentes a lo largo de los siglos que permitan definir a la patria y al patriota y ofrecer un modelo, con el que todos se identifiquen y alrededor del cual todos se aglutinen. La nueva historia de la literatura nacional no va a responder, en absoluto, a las exigencias de un desarrollo autónomo del sistema literario, sino a las condiciones sociopolíticas del momento. (Ramos Corrada 2000: 86-87).

Esta labor de organización, valoración y selección es, pues, la que va a configurar el canon de autores españoles desde la Edad Media hasta ese momento, una labor que se lleva a cabo a través de las ediciones de textos, las antologías y, por supuesto, las historias de la literatura española, y en ella jugará un papel fundamental el Centro de Estudios Históricos, al que más abajo haremos referencia. Los autores y las obras de la literatura española canonizados se incorporan a los libros de texto, ya que la enseñanza es el campo donde más fácil resulta la creación y difusión de una conciencia y de una identidad nacional, y “los textos literarios se convierten [...] en un instrumento de articulación y verbalización del contexto que desde el sistema se pretende imponer” (Ramos Corrada 2000: 89).

Además, hay que tener en cuenta que con el Plan Pidal de 1845 se procede a la centralización de la enseñanza:

El nuevo arreglo está destinado a realizar esta especie de centralización, haciendo que concurran a perfeccionarse en una misma escuela los que intenten dedicarse a la enseñanza; de este modo tendrán ocasión de oír a los más ilustres profesores; ensancharán sus conocimientos con los mayores medios que la capital ofrece; *adquirirán ideas fijas sobre multitud de puntos científicos, y llevarán a los establecimientos provinciales esa uniformidad*

que, siendo el resultado de la discusión y del roce de opiniones encontradas, no se opone a los progresos de las ciencias, antes bien los impulsa con los esfuerzos que cada uno hace para adquirir renombre entre los sabios. (*Colección Legislativa de España*, tomo XXXV, 2ª ed., Madrid, Imprenta Nacional, 1846, p. 207)

No olvidemos, como señala Gil de Zárate, que “el que enseña domina, puesto que enseñar es formar hombres y hombres amoldados a la mira del que los adoctrina” (*apud* Ramos Corrada 2000: 91).

En este contexto empiezan a surgir las historias literarias y encuentra explicación la aparición de historias generales de la literatura, elementos de historia literaria y compendios histórico-críticos de la literatura española que se utilizarán en las enseñanzas medias. La conjunción de estos factores, entre otros, determina que desde finales del XIX hasta los años cuarenta del siglo XX los libros de texto utilizados en la enseñanza —tanto historias y elementos como antologías— incorporen una nómina de autores hispanoamericanos que varía en función del libro de texto: en las antologías y en las historias generales de la literatura es amplia, pero tímida en los elementos y en las historias de literatura española. En este punto son interesantes las palabras del Prof. Beltrán Almería:

“El aspecto más polémico de esta etapa resulta ser la dimensión nacional (incluso nacionalista) de estos estudios. Se trata de comprender a través del estudio histórico de la literatura cómo se ha ido conformando el espíritu nacional de cada pueblo. La historia literaria del XIX parece creer que la historia política de las naciones no basta para definir su espíritu y que se precisa un complemento histórico derivado de la comprensión del arte y de la literatura que ha sido capaz de elaborar ese pueblo o nación.” (Beltrán 2007: 39)

Estamos en un periodo en el que funciona el Centro de Estudios Históricos, donde Menéndez Pidal está trabajando para “demostrar la existencia de una poesía épica nacional y original”, lo que significaría “haber encontrado un argumento de peso para justificar la presencia de una conciencia nacional castellana y española de rancio abolengo” (López Sánchez, 2006: 296). En este sentido, López Sánchez nos da una pista muy importante para entender la presencia mínima de la literatura hispanoamericana:

“La trascendencia que las investigaciones sobre historia literaria alcanzaron en el CEH se reflejó en la gran cantidad de trabajos que los discípulos de Menéndez Pidal dejaron impresos. La obra literaria fue considerada miembro de pleno derecho dentro de las formas artísticas españolas. En ella se podían rastrear los principios y las directrices más elementales que habían coadyuvado a la formación de la nacionalidad española. Todo ello estuvo impregnado por un fuerte barniz regeneracionista procedente de instituciones como Giner, Cossío o Altamira. Mediante una labor de escarda en lo que había hecho grande al pueblo español se tendría que dotar a la nación de las fuerzas activas

que contribuyeran a su regeneración. Con el fin de dar cumplimiento a esta tarea se hacía imprescindible la recuperación y publicación de aquellas obras donde la búsqueda podía dar los frutos apetecidos, a saber, la literatura española entre otras.” (López Sánchez 2006: 306)

De modo que, de acuerdo con esa tarea, los autores griegos, latinos y los textos bíblicos se van dejando progresivamente de lado, al tiempo que en las asignaturas de las disciplinas literarias aumenta el número de autores españoles, pues, a fin de cuentas, la educación siempre tuvo entre sus funciones la de construcción y reforzamiento de la conciencia de nación en el individuo, lo que explica que la literatura hispanoamericana, en la medida en que es producida por autores de otras naciones y, aunque sea literatura en lengua española, se deje en un segundo plano.

En los elementos e historias de la literatura española de Sancho Barreda (1918), Rufino Blanco y Sánchez (1920), Pilar Diez y Jiménez-Castellanos (1929) y Narciso Alonso Cortés (1951), sólo aparecen autores hispanoamericanos que “han pasado en España la mayor parte de su vida, y a quienes generalmente se incluye en la literatura peninsular, puesto que los más de ellos hasta políticamente fueron españoles, así Ventura de la Vega, Baralt, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Heriberto García de Quevedo y el general Ros de Olano” (Menéndez Pelayo 1948: I, 14), aunque en la mayoría de historias de la literatura española se incorporan, por su importancia, otros autores hispanoamericanos distintos a los citados por Menéndez Pelayo¹⁷.

Caso distinto es el de las historias generales de la literatura, donde se dedica un capítulo a la literatura hispanoamericana, del mismo modo que se abordan literaturas de otros países. Sirvan de ejemplo los autores tratados en los *Elementos de historia general de la literatura* de José Rogerio Sánchez (1919)¹⁸, si

¹⁷ Además de a Alarcón y Ercilla, se incluyen, entre otros, a los siguientes: Heriberto García de Quevedo (Sancho Barreda 1918: 216); Sor Juana Inés de la Cruz (Sancho Barreda 1918: 248; Cortés 1951: 169-170); Gertrudis Gómez de Avellaneda (Sancho Barreda 1918: 265; Blanco y Sánchez 1920: 365); el Inca Garcilaso de la Vega (Sancho Barreda 1918: 318; Cortés 1951: 234); Baralt (Blanco y Sánchez 1920: 71-72); Andrés Bello (Blanco y Sánchez 1920: 96 y 355); José Eusebio Caro (Blanco y Sánchez 1920: 364); Rufino José Cuervo (Blanco y Sánchez 1920: 96); Marco Fidel Suárez (Blanco y Sánchez 1920: 96); Pedro de Oña (Cortés 1951: 171); Carlos de Sigüenza y Góngora (Cortés 1951: 235); Bernardo de Balbuena, a quien, aun siendo español, Menéndez Pelayo incluye en su *Historia de la poesía hispano-americana*: mejicano por su educación, “es en rigor el primer poeta genuinamente americano” (Menéndez Pelayo 1948: 46) (Sancho Barreda 1918: 158-159; Blanco y Sánchez 1920: 122, 256-258; Cortés 1951: 171; Diez y Jiménez-Castellanos 1929: 67).

¹⁸ Andrés Bello, José Antonio Maitín, Cecilio Acosta, José A. Calcaño y Julio Calcaño, José Joaquín Olmedo, Juan Montalvo, José Eusebio Caro, José Joaquín Ortiz, Rafael M^a Baralt, Miguel A.

bien en los *Elementos de historia literaria* de Ciurana (1935) se incluye la literatura hispanoamericana dentro del bloque de Literatura Española, en una lección junto con la literatura gallega¹⁹. Sí es interesante tener en cuenta que, al igual que hiciera Menéndez Pelayo en su *Historia*, algunos historiadores agrupan a los autores hispanoamericanos por países, algo que, como veremos, no se hará por regla general en los libros de texto de la siguiente etapa, aunque hay algunas excepciones. Estas historias generales de la literatura también se usaban como libros de texto, de modo que, si no en las asignaturas de literatura española, los alumnos sí podían conocer la literatura hispanoamericana en las asignaturas de historia general de la literatura.

A partir de los años cuarenta se empieza a publicar el otro tipo de libros de texto. Si bien se siguen utilizando en las aulas historias literarias generales y elementos de historia literaria española, comienzan a predominar los libros de lengua y literatura española, que pronto serán los únicos que manejen los estudiantes. Frente a la mínima presencia de autores hispanoamericanos en las historias y en los elementos de literatura española, desde este momento se va a incluir en los libros de texto de literatura española un amplio número de escritores hispanoamericanos, que se agrupan en un capítulo que, por lo común, aborda la novela y el cuento hispanoamericano del siglo XX, aunque en algunos libros también se trata la lírica y el teatro.

Este capítulo de literatura hispanoamericana suele ser el último o penúltimo del libro de texto, lo que se explica por el hecho de que, aun siendo literatura en lengua española, no es una literatura producida por españoles, y en esto tiene mucho que ver todo ese proceso de construcción nacional en virtud del cual se había establecido un canon literario de autores españoles, y permitir la entrada de autores hispanoamericanos mezclándolos con los españoles iría frontalmente en contra de esa construcción política. Recordemos que la historia de la literatura nacional no responde a “exigencias de un desarrollo autónomo del sistema literario, sino a las condiciones sociopolíticas del momento” (Ramos Corrada 2000: 86-87). Sin embargo, la presencia de la literatura hispanoamericana con respecto a la etapa anterior es bastante mayor.

Caro, Rafael Pombo, Jorge Isaacs, Rufino José de Cuervo, Felipe Pardo y Aliaga, Ricardo Palma, Esteban Echeverría, Vítor Olegario Andrade, José Mármol, José M^a Gutiérrez, José María de Heredia, Rafael Obligado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Manuel E. de Gorostiza, Ventura de la Vega, Manuel Ascensio Segura, Rubén Darío y Amado Nervo.

¹⁹ Se citan como las figuras más notables a Rubén Darío, Gabriel de la Concepción Valdés, José María de Heredia, Andrés Bello, José Joaquín Olmedo, José Mármol, Ricardo Palma, Salvador Díaz Mirón, José Santos Chocano, Leopoldo Lugones, Manuel Acuña, Ignacio Altamirano, Diego Fallón, Rufino Blanco-Fombona y Manuel Gálvez.

Entre los libros de texto de este tipo que se manejan en las aulas hasta finales de siglo XX hemos consultado un corpus de quince. En líneas generales, y sin entrar en detalles, en todos ellos la literatura hispanoamericana no se aborda hasta la última o penúltima lección del libro y, por lo general, sólo autores del siglo XX.

Puesto que nos interesa determinar el estado actual de la cuestión, examinemos detalladamente la presencia de la literatura hispanoamericana en los libros de texto editados desde principios de siglo, para lo cual utilizamos un corpus de once libros de primero y diez de segundo de bachillerato, de editoriales distintas²⁰, aprobados por el Ministerio de Educación y Ciencia, de modo que contienen doctrina oficial.

El Real Decreto 3474/2000, de 29 de diciembre, por el que se modifican el Real Decreto 1700/1991, de 29 de noviembre, por el que se establece la estructura del bachillerato, y el Real Decreto 1178/1992, de 2 de octubre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del bachillerato (BOE de 16 de Enero de 2001), incluye entre los contenidos de la asignatura *Lengua castellana y literatura II*, de segundo curso de bachillerato, “3. [...] La novela y el cuento hispanoamericano”, así como “4. Análisis y comentario de una obra de cada época y lectura de los fragmentos más representativos de algunas de las literaturas de las lenguas constitucionales y de las literaturas extranjeras”²¹.

Estos son los contenidos que se exigen oficialmente y que figuran en todos los libros de texto actuales, si bien en cada uno se configuran de una manera distinta. Por tanto, como señalamos al principio, son los libros de texto los documentos a los que hemos de recurrir para determinar efectivamente en qué medida tiene presencia la literatura hispanoamericana en el bachillerato español.

Además del contenido exigido por el Real Decreto 3474/2000, en todos li-

²⁰ Ecir, Anaya, Edebé, Vicens Vives, McGraw Hill, Oxford Educación, Edelvives, Bruño, SM, Santillana y Octaedro. Todos estos libros de texto han sido publicados entre los años 2002 y 2006 y se utilizan actualmente en las aulas.

²¹ Este Real decreto es objeto de desarrollo legislativo por las diversas Comunidades Autónomas. En el caso de Murcia, el Decreto 113/2002, de 13 de septiembre, por el que se establece el currículo del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (BORM de 14 septiembre), señala entre los contenidos de la asignatura de Lengua castellana y literatura de segundo curso de bachillerato: “12.a. Modernismo y 98 como tendencias. Renovación de los géneros literarios. Rubén Darío”, “13.g. La narrativa. Nuevos modelos narrativos. La novela y el cuento hispanoamericano” y “14. Análisis y comentario de obras de autores contemporáneos españoles e hispanoamericanos, y lectura de los fragmentos más representativos de algunas de las literaturas pertenecientes a las lenguas de España y de las literaturas extranjeras”.

bro de texto de bachillerato que hemos manejado figuran dos autores hispanoamericanos: en los de primer curso de bachillerato, Juan Ruiz de Alarcón; en los de segundo curso, Rubén Darío. Tenemos que preguntarnos, pues, por qué figuran estos autores que no son españoles y cuyo estudio no se establece explícitamente por la legislación estatal.

Si recurrimos a las historias de la literatura española, que son las fuentes de las que procede la información contenida en los libros de texto, comprobamos que en ellas también figuran estos dos autores; si recurrimos a las historias de la literatura hispanoamericana, fuentes de las que procede la información que los libros de texto ofrecen en el capítulo relativo a literatura hispanoamericana, observamos que en ellas también se contienen estos dos autores. La respuesta a la pregunta que nos formulamos la encontramos en algunas historias literarias y en algunos libros de texto cuyos autores se plantean este problema: un autor mejicano y un autor nicaragüense que aparecen sistemáticamente en las historias de la literatura española.

El caso de Rubén Darío no es conflictivo, porque su presencia en las historias de la literatura española y en los libros de texto del bachillerato español se explica por el hecho de ser una figura fundamental e imprescindible para comprender la evolución de la poesía española. De entre las muchas afirmaciones que en este sentido encontramos en las diversas historias de la literatura española²², destacamos la del Prof. Valbuena Prat:

“Maestro Rubén, mágico y responsable de este estilo, es absolutamente necesaria su figura en la evolución de las formas literarias, tanto en la Literatura de América como en la española. Por esto, en nuestro libro, hacemos una excepción con el gran poeta. Una literatura española sin hablar de Rubén Darío, como centro, equivaldría a la supresión de

²² Citamos algunas: “Darío debe adscribirse a la historia de la literatura española no sólo por la incidencia hispánica de sus innovaciones, sino también por su explícito hispanismo. Queda por añadir el hecho de que durante un momento histórico fue acogido como “maestro” de una joven generación de poetas españoles, la mayoría de origen andaluz” (Rico 1994: 138); “la impresión causada por *Prosas profanas* puede ser comparada a la que siguió en 1543 a la publicación de los poemas de Garcilaso” (Brenan 1984: 436); “nadie discute que Darío revolucionó la poesía de su tiempo a un lado y otro del Atlántico” (Pedraza Jiménez 1986: 256); “el autor apenas tiene veinte años [en 1888, cuando publica *Azul...*] y va a revolucionar la literatura en lengua española” (Canavaggio 1995: 59); “aunque su influjo sea quizá más decisivo en la poesía hispanoamericana, resultaría inexplicable la evolución de la literatura española si no contamos con el nicaragüense Rubén Darío” (Valverde 1969: 201); “la profunda influencia que Rubén Darío y su movimiento ejercieron sobre los hombres del 98 en su juventud, su impacto esencial que la profunda renovación lingüística del modernismo dejó en la literatura peninsular” (Aub 1966: 467). También hay críticos que no están totalmente de acuerdo con estas afirmaciones y las matizan, v. gr. (González López 1965: 672); (Menéndez Peláez 1995: 453); (Diez Borque 1974: 251).

Garcilaso o de Góngora en sus épocas correspondientes. Rubén es tan esencial en el desarrollo de la lengua literaria en España, como en el castellano de América.” (Valbuena Prat 1983: 120)

En cambio, el caso de Juan Ruiz de Alarcón sí es conflictivo, porque hay una apropiación de su figura por parte de la crítica literaria española, algo que es reprochado por una parte de la crítica hispanoamericana. La mayoría de historias de la literatura española lo sitúan en la escuela dramática de Lope de Vega²³, sin cuestionarse, salvo alguna excepción, el hecho de que, siendo mejicano, figure en la literatura española. Traemos a colación unas citas de varias historias literarias, unas españolas y otras hispanoamericanas, que hacen referencia al problema y que ponen de manifiesto la falta de acuerdo al respecto.

Menéndez Peláez, en su *Historia de la literatura española*, dice que deja “aparte el falso problema del mejicanismo de Ruiz de Alarcón, que ha dado demasiado trabajo a las prensas para su trascendencia: se ha llegado a hablar de sinuosidad india [...] del poeta, que de indio no tenía nada” (1995: 393); en la *Historia* de Alborg se dice que “esta busca de exterioridades mexicanas en el teatro de Alarcón es difícil y aún estéril” (1981: 95).

Frente a estas posturas, Hamilton, en su *Historia de la literatura hispanoamericana* señala que “Bergamín le llama un “intruso” en el teatro español del Siglo de Oro. Es que no es español sino mexicano hasta la médula. Y sin embargo es el último de los autores americanos que España reclama para sí, para que la gloria de la Edad de Oro no quedara manca” (Hamilton 1966: 83); en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Íñigo Madrigal se señalan los desacuerdos de la crítica: mientras que Henríquez Ureña y Alfonso Reyes defienden la idea de un Alarcón mexicano, Casaldueiro defiende que es “un perfecto peninsular del Siglo de Oro”. Además, se apunta una posible solución al problema:

“La verdad de Ruiz de Alarcón no pertenece a un México que aún no existía ni tampoco a una España en la que siempre se sintió forastero y en la que buscó tenazmente integrarse. Ella reside en su situación de hombre colonial que hacía gala de sus antecedentes genealógicos en Cuenca, precisamente porque había nacido en suelo americano.” (Íñigo Madrigal 1982: 353)

Como vemos, hay opiniones en todos los sentidos, y por esta razón González Echevarría y Pupo-Walker, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, ponen de manifiesto que la crítica no ha podido resolver esta controversia:

²³ Así, Alborg, Cannavagio, Valbuena Prat, Edward M. Wilson y Duncan Moir, Díez Borque, Valverde. Cejador y Frauca dice de él que “es *nuestro* mejor autor de dramas éticos” (Cejador 1972: IV, 327).

“Nacido en México, Ruiz de Alarcón llegó a la fama como dramaturgo en España, a la que emigró cuando era joven. El debate crítico sobre cuál es su patrimonio cultural verdadero no ha llegado a ninguna conclusión; los criterios de clasificación son subjetivos y variables. En este estudio, el criterio principal que se obedece para emplazar a un autor es el lugar donde éste escribió su obra, y no el lugar de nacimiento, lo cual deja algunos emigrados desde las colonias hasta España —el más importante de ellos es Ruiz de Alarcón— fuera de nuestro estudio.” (González Echevarría 2006: 294).

Esta disputa entre críticos sólo puede explicarse si admitimos que Juan Ruiz de Alarcón es uno de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español²⁴ y, en cualquier caso, es un hecho generalizado su presencia en las historias de la literatura española y en las historias de la literatura hispanoamericana.

Una vez planteadas estas cuestiones historiográficas, veamos brevemente cómo se presentan y qué importancia se otorga a estos dos autores en los libros de texto, para adentrarnos después en el capítulo que en cada uno de los libros se le dedica a la literatura hispanoamericana.

Frente a la importancia que se ha concedido y a las páginas que se le han dedicado a Ruiz de Alarcón en las historias literarias, los libros de texto de primero de bachillerato, adecuándose al contenido de las historias literarias, sitúan a Alarcón como discípulo de Lope de Vega, señalando que es mejicano, pero apenas le dedican unas pocas líneas. En el libro de la editorial Ecir ni siquiera se cita en el cuerpo del texto, aunque ofrece un fragmento de *La verdad sospechosa* en el apartado de lecturas; en los de la editorial Oxford y Santillana tan solo se cita su nombre y su obra *La verdad sospechosa*; el de la editorial Anaya señala, además, sus defectos físicos, mientras que el de Octaedro únicamente añade otra obra, *Las paredes oyen*. En los libros de las editoriales McGraw Hill y Edebé se le dedica un recuadro en el margen de la página, con una brevísima biografía en la que se incluye la referencia a sus defectos físicos, pero mientras que el de Edebé cita tres de sus obras, el de McGraw Hill no cita ninguna. En todos estos libros de texto apenas se le dedican a Alarcón cuatro o cinco líneas.

Los libros de la editorial SM y Edelvives señalan, a diferencia de los anteriores, algunas características de las obras de Alarcón, haciendo hincapié en el

²⁴ El propio Menéndez Pelayo afirmaba que quizá ninguna de las comedias de Lope esté tan acabada como *La verdad sospechosa* o *Las paredes oyen* de Alarcón, que pertenece a la estirpe de los genios creadores. Con respecto a la cuestión que tratamos, señala: “Ruiz de Alarcón ha de ser tenido por un americano españolizado, que sólo por su nacimiento y su grado de licenciado puede figurar en los anales de México. Toda su actividad literaria se desarrolló en la Península; son rarísimas en él las alusiones o reminiscencias a su país natal; de una sola comedia suya, *El semejante a sí mismo*, se puede creer o inferir con verosimilitud que fuese compuesta en América” (Menéndez Pelayo 1948: I, 57).

componente moral de éstas, citando respectivamente dos y ocho obras del autor. Lo mismo encontramos en el de la editorial Vicens Vives, donde son tres las obras que se citan.

El que más atención le dedica es el de la editorial Bruño, que además de señalar las características de su obra destacando el componente moral y dedicarle un recuadro al margen para exponer el tema de cuatro de las obras de Alarcón, ofrece un fragmento de *La verdad sospechosa* para el comentario.

De todos estos libros de texto, únicamente uno, el de la editorial Bruño, señala sucintamente la cuestión de un autor mejicano que escribe en España: situándolo en el apartado “Los dramaturgos castellanos: Juan Ruiz de Alarcón”, se indica que, “aunque nacido en Méjico, desarrolló toda su labor literaria en Castilla”, en la línea, pues, de González Echevarría.

Como vemos, en los libros de *Lengua castellana y literatura* de primer curso de bachillerato, apenas se le concede importancia a la figura de Alarcón: dentro del teatro del Barroco se le presta especial atención a Lope de Vega y a Calderón de la Barca.

En cuanto al tratamiento que se da a Rubén Darío, en los libros de *Lengua castellana y literatura* de segundo curso de bachillerato, es uniforme. Se le considera máximo representante del modernismo, su introductor en España y, dejando claro que es nicaragüense, se le atribuye la responsabilidad de renovar y revolucionar la lírica en lengua española.

Siguiendo la opinión mayoritaria de los críticos contenida en las historias de la literatura española, lo sitúan como una figura fundamental en el modernismo español: en el libro de la editorial Octaedro se le señala como “paradigma del Modernismo” y “representante del modernismo”, y se indica que “triunfó a un lado y al otro del Atlántico”²⁵; en el de la editorial Edebé se le considera “el máximo exponente de la lírica modernista”; Lázaro Carreter, autor del libro de la editorial Anaya, señala que “es, sin duda, uno de los mayores poetas del siglo XX. Hizo girar polarmente la poesía española, igual que Garcilaso en el Renacimiento”²⁶; en el libro de la editorial Oxford Educación se indica que en la influencia del modernismo en España “fue determinante la segunda visita de Darío a Madrid, en 1899”; en el de Ecir, que el introductor del modernismo en España fue Rubén Darío; en el de SM, que Darío fue el principal representante y el mensajero del modernismo, y en este mismo sentido, los demás libros de texto.

²⁵ Como hiciera Pedraza Jiménez (1986: 256).

²⁶ Esta referencia a la importancia de Garcilaso para compararla con la de Darío la encontramos en la *Historia* de Brenan (1984: 436) y en la de Valbuena Prat (1983: 120).

En definitiva, si a Darío se le dedican varias páginas en cada uno de los libros de texto de lengua y literatura de segundo de bachillerato es porque, como se dice en el de la editorial Edelvives, “sin su obra, nuestra poesía contemporánea sería poco menos que incomprensible”.

En estos libros de segundo de bachillerato, se dedica el último o uno de los últimos temas al contenido exigido por el Real Decreto 3474/2000: la novela y el cuento hispanoamericano, así como la lectura de los fragmentos más representativos.

Del corpus de libros que manejamos podemos distinguir tres grupos en función de sus contenidos: uno, compuesto por cinco libros, se ajusta escrupulosamente a la exigencia legal y únicamente trata la novela y el cuento hispanoamericano (los de las editoriales Bruño, Edelvives, Oxford Educación, Vicens Vives y Anaya); otro grupo, de cinco libros, incorpora, junto a la narrativa, la lírica hispanoamericana (editoriales Octaedro, SM, McGraw Hill, Ecir y Edebé); el último, un solo libro, trata, además de la narrativa y la lírica, el teatro (editorial Ecir). En todos ellos se indica la nacionalidad de todos los autores citados, aunque son pocos los que, como hiciera Menéndez Pelayo, hacen una exposición de una parte del contenido siguiendo un criterio territorial²⁷.

En cuanto al tratamiento de la narrativa, la exposición de los contenidos se lleva a cabo atendiendo a criterios cronológicos, de suerte que, en líneas generales, se hace un repaso desde principios del siglo XX hasta la actualidad, si bien el libro de Lázaro Carreter, de la editorial Anaya, dedica un párrafo a la novela del siglo XIX al XX²⁸. Casi todos los libros (salvo los de Ecir y McGraw Hill) distinguen explícitamente las siguientes etapas: la novela realista hasta los años cuarenta, el realismo mágico, el *boom* de la literatura hispanoamericana en los años sesenta y las últimas tendencias de la narrativa hispanoamericana. Únicamente dos de estos diez libros, los de las editoriales Bruño y Edebé²⁹, plantean la distinción genológica entre novela y cuento; el resto realiza la exposición sin dedicarles apartados específicos. En cada una de estas etapas se incluye una breve definición y descripción de sus características, y se destacan las obras más importantes de los autores citados, siendo García Márquez, Vargas Llosa, Bor-

²⁷ Los libros de las editoriales SM, Ecir y Edelvives clasifican por países a los autores dentro de un apartado específico del contenido del tema. El de SM y el de Edelvives hacen esta clasificación sólo en el apartado del *boom*, de los narradores de los años 60; el de Ecir, que se ocupa también de la poesía y el teatro, clasifica por países a los grandes autores de la narrativa después de unas consideraciones generales sobre las tendencias narrativas del siglo XX.

²⁸ En este apartado incluye a tres autores que publicaron en el siglo XIX: José Joaquín Fernández de Lizardi, Ricardo Palma y Jorge Isaacs.

²⁹ Este libro incluye unas breves nociones teóricas sobre estructura, técnica y temática del cuento.

ges y Cortázar los narradores a los que más atención se les dedica; de los poetas, el más destacado es Neruda.

Dentro de la novela realista (también llamada en algunos libros posmodernista —ed. SM— o regionalista —ed. Bruño—; el libro de la editorial Ecir no la incluye), todos los libros distinguen la novela de la tierra, la novela de la revolución mejicana y la novela indigenista, y alguno incluye en este apartado la novela gauchesca (ed. SM). Los autores que figuran en este apartado son, por lo general, J. Eustasio Rivera, R. Gallegos, R. Güiraldes, J. Icaza, Ciro Alegría y M. Azuela.

En el realismo mágico casi todos los libros incluyen a Asturias, Carpentier y Rulfo, si bien hay libros que en vez de hablar de realismo mágico hablan de narradores surgidos en los años cuarenta e incluyen a Onetti, Sábato, Fuentes, Lezama y Roa Bastos. En este caso, hay alguno que distingue entre el realismo mágico y el realismo fantástico (eds. Oxford y Ecir), e incluye en este último a Felisberto Hernández y a Bioy Casares. Sin embargo, el de la editorial Vicens Vives separa a Borges de este apartado y le dedica uno de “narradores de vanguardia”, y el de la editorial SM incluye entre otros, clasificándolos por países, a Borges, Sábato, Onetti y Roa Bastos en el *boom* de la literatura hispanoamericana.

En cuanto a los narradores del *boom*, la nómina de los que se incluyen es más o menos amplia, según las editoriales. Autores que aparecen en todos los libros son García Márquez, Vargas Llosa y Cortázar, a los que se les presta especial atención y de los que se presenta algún texto para la lectura y el comentario. El resto de autores que se incluyen en el *boom* varía de una editorial a otra, pero en más de la mitad de los libros de texto que distinguen las etapas que hemos señalado más arriba se cita a Sábato, Donoso, Cabrera Infante, Roa Bastos, Fuentes, Onetti y Benedetti³⁰.

Por su parte, el libro de texto que ofrece un listado de autores más amplio en el apartado de últimas tendencias es el de la editorial Octaedro: Bryce Echenique, Jorge Edwards, Galeano, Monterroso, Mutis, Neuman, Paso, Peri Rossi, Piglia, Puig, Scorza, Sepúlveda y Soriano. Algunos de estos autores aparecen en unos u otros libros de texto, además de Skármeta, Sarduy y Abel Posse, entre otros.

Creemos conveniente destacar, además, que en los libros de las editoriales Vicens Vives y Edebé se dedica un apartado exclusivo a las narradoras: se citan a Isabel Allende, Laura Esquivel y Marcela Serrano en el primero y se añaden,

³⁰ Además de estos autores, según las editoriales se incluye en esta etapa a Mújica Láinez, Puig y Borges. El caso de la editorial Edelvives

en el segundo, a Ángeles Mastretta y a Zoe Valdés.

Para terminar con la narrativa hispanoamericana, señalemos que de los textos que se ofrecen para la lectura o el comentario, en nueve de los libros hay fragmentos de textos de García Márquez, y en siete de ellos los fragmentos son de *Cien años de soledad*; en ocho libros, textos de Borges; en siete, de Rulfo; en cuatro, de Vargas Llosa. Los libros que más lecturas ofrecen son Oxford y Vicens Vives³¹.

Acerca de la poesía, como hemos dicho, de los diez libros que manejamos son cinco los que le dedican una parte del tema de literatura hispanoamericana, si bien, en la medida en que no es obligatoria, se le dedica menos atención. Podemos establecer dos grupos en función del tratamiento que le dan a la poesía hispanoamericana del siglo XX: uno, formado por el libro de la editorial McGraw Hill, sólo se ocupa de tres autores: Vallejo, Neruda y Paz; el otro, compuesto por los de las editoriales Octaedro, Ecir, Edebé y SM, establecen una distinción de las corrientes estéticas que siguen al modernismo: el posmodernismo o sencillismo o poesía intimista³², la poesía comprometida o poesía social y la poesía vanguardista. Las subdivisiones dentro de cada una de estas corrientes varían de unos a otros libros. Así, dentro de las vanguardias se distinguen el creacionismo, el ultraísmo, la poesía pura y la poesía negra (ed. Octaedro) o bien únicamente el creacionismo y el surrealismo, y en algún caso un mismo autor figura en una o en otra corriente según la editorial³³. En general, la nómina de autores es similar en todos los libros³⁴, y se presta una atención especial a Borges y, sobre todo, a Neruda, de cuyos poemas se ofrece en todos los libros un fragmento para su lectura y comentario.

En cuanto al teatro, el libro de la editorial Ecir le dedica media página³⁵, en la que distingue sucintamente varias corrientes dramáticas, indicando los autores más representativos (realismo, teatro de ideas, evolución de realismo y experimentación, y teatro de vanguardia y comprometido). Además, se ofrece

³¹ Además de los autores citados, el de la editorial Oxford incluye textos de Asturias, Fuentes, Onetti y Sábato; y el de la editorial de Vicens Vives, de Allende, Carpentier, Esquivel, Güiraldes y Roa Bastos.

³² Con las autoras G. Mistral, A. Storni y J. de Ibarbourou.

³³ Así, Borges figura en el ultraísmo (ed. Octaedro) y en el surrealismo (ed. Ecir).

³⁴ Además de los poetas citados, Vallejo, Huidobro, Nicolás Guillén, N. Parra, E. Cardenal y Benedetti. En el libro de la editorial Octaedro el listado de poetas se amplía bastante: X. Villaurrutia, J. Torres Bodet, Lezama Lima, L. Palés y Matós, Dulce María Loynaz, V. Piñera y Gastón Baquero.

³⁵ Se indica en el cuerpo del texto que "aunque el Teatro hispanoamericano no suele contemplarse en la programación de Bachillerato, sí debemos reconocer su importancia y su aporte al acervo común".

para la lectura y el comentario un extenso fragmento de *La señorita de Tacna* de Vargas Llosa.

Una vez vista la presencia de la literatura hispanoamericana en los libros de texto y habiendo prestado especial atención a los que se utilizan hoy en las aulas, hagamos unas consideraciones finales sobre el estado actual de la cuestión.

Mientras que la literatura española se explica en los libros de texto en función, primero, de criterios cronológicos y, después, genológicos, la organización de la hispanoamericana tiende a realizarse en virtud del criterio genológico primero (en los casos en que se aborden varios géneros literarios) y cronológico después, y muy pocos libros ofrecen, como hemos visto, una organización atendiendo a las nacionalidades que integran Hispanoamérica.

Con esta observación coincidimos con una de las que hacen los autores del *Proyecto Iberlingua: la enseñanza de la lengua española y la literatura iberoamericana en el nivel medio* (1998), donde se lleva a cabo una descripción del sistema educativo y de los planes de estudios de España y de los países de Hispanoamérica en lo que a lengua española y literatura se refiere, así como un análisis de la enseñanza de la lengua y la literatura:

“De los documentos se infiere que, en el Bachillerato [español], se dedica un porcentaje mayor a la literatura clásica (incluyendo los contemporáneos) que a la literatura actual. Al ser el área de lengua y literatura castellana, no se estudian, en general, obras escritas en otras lenguas, pero sí la literatura hispanoamericana, especialmente la del siglo XX. Sin embargo, el porcentaje mayor pertenece a la literatura española. [...] Ningún sistema educativo aborda como conjunto el estudio de la literatura iberoamericana, si consideramos dentro de ella a la literatura en lengua portuguesa [a la que sólo se hace referencia en Venezuela y Uruguay]. Sí hay, en cambio, conciencia de pertenencia al área de literatura en lengua española, aunque se suele separar la literatura de España de la hispanoamericana.” (pp. 59 y 235)

No obstante lo anterior, en vez del *porcentaje mayor* creemos más justo hablar de *la casi totalidad*, como queda evidenciado con la exposición que hemos hecho del contenido de literatura hispanoamericana en los diversos libros de texto. Por lo demás, con la elección del sintagma “literatura en lengua española”, al que ya hicimos referencia anteriormente, quedan resueltos los problemas que suscita la denominación “literatura española”, teniendo en cuenta que en España también se producen, además de literatura en lengua española, literaturas en lengua no española.

¿Por qué no integrar a los autores hispanoamericanos en el momento cronológico que les corresponde dentro de la literatura española? Posiblemente sería ésta una solución conciliadora que contemplaría en su totalidad la literatu-

ra en lengua española y que respondería a la elaboración de un sistema literario no determinado de cuestiones políticas, pero iría en contra de la construcción y la formación de una conciencia nacional que si es efectiva en algún nivel lo es en el de la enseñanza, donde los individuos están inmersos en el proceso de conformación de su pensamiento y son más manipulables. Sin embargo, tal opción requeriría de una reelaboración de los libros de texto de literatura, con la dificultad de que sería necesario integrar literaturas que pertenecen a países distintos, con lo que se rompería o se quitaría fuerza a esa construcción nacional que a través de la literatura se llevó a cabo a lo largo del siglo XIX y que sigue funcionando para conservar la identidad nacional.

Por otra parte, no podemos perder de vista que, hoy en día, y desde hace varias décadas, la única literatura hispanoamericana que se estudia en el bachillerato español es la del siglo XX, de modo que se excluyen autores anteriores tan importantes como Sor Juana Inés de la Cruz, el Inca Garcilaso, Sarmiento, Echeverría, Lizardi, Ricardo Palma, Amado Nervo, etc., lo cual nos obliga a interrogarnos acerca de por qué sólo se incluye en los libros de texto actuales y de las últimas décadas la literatura hispanoamericana del siglo XX.

A tenor de todo lo que hemos visto, podemos concluir señalando que se ha producido un aumento notable de la *materia hispanoamericana* en los libros de texto de bachillerato a lo largo de la evolución de nuestro sistema educativo, aunque también es cierto que el sistema no ha sido capaz de asumir e integrar estéticamente³⁶, por razones políticas e identitarias que tienen muchísimo más peso en el legislador que las estrictamente literarias, a los autores y las obras literarias de Hispanoamérica en la literatura española. Sin embargo, es evidente que en los libros de texto de las últimas décadas del siglo pasado y en los del presente siglo se ofrecía y se ofrece a los alumnos de bachillerato un panorama más o menos amplio y sintetizado, según las distintas editoriales, de la narrativa y, en su caso, de la lírica hispanoamericana³⁷.

³⁶ Dijimos más arriba, citando a Ramos Corrada, que “la nueva historia de la literatura nacional no va a responder, en absoluto, a las exigencias de un desarrollo autónomo del sistema literario, sino a las condiciones sociopolíticas del momento”. En este mismo sentido, Beatriz González señala que “la identidad de un sistema literario rebasa en muchas oportunidades las fronteras que imponen la geografía y las demarcaciones políticas [...] el concepto de “literatura nacional” surgió [...] haciendo coincidir las fronteras geo-políticas de la nación [...] con el perfil de un corpus de autores literarios que debían haber nacido y escrito su obra en ese territorio y en ese idioma” (González-Stephan 2002: 119). Sin embargo, ya hemos visto que hay ciertos autores, como Darío, Ruiz de Alarcón o Arcilla, que escapan a esa tendencia.

³⁷ No obstante somos conscientes de que, al situar esta materia en la última lección del libro, es frecuente que, por razones de tiempo, el profesor no la explique y los alumnos no la estudien. Sería interesante realizar una encuesta entre los profesores de bachillerato para determinar

BIBLIOGRAFÍA

- [S.A.] (1849): *Colección de autores selectos latinos y castellanos: para uso de los institutos colegios y demás establecimientos de segunda enseñanza del reino*, Madrid, Imprenta Nacional, Establecimiento Tipográfico de D. S. Saunaque.
- [S.A.] (1925): *Lecturas graduadas. Libro Cuarto. Literatura española. Biografías de escritores; resúmenes históricos; textos literarios*, Barcelona, F.T.D.
- AA.VV. (Alberto Blecuá y Equipo Textor: Juan Estruch, Teresa Julio y María Morrás) (1998): *Literatura 2 Bachillerato*, Madrid, Santillana.
- AA.VV. (Ana María Gómez Raya, Javier Gómez Rea, Concepción Gúgel Giménez, Juan Luis Suárez Granda) (1985): *Literatura española 2º BUP*, Akal, Madrid.
- AA.VV. (Andrés Amorós, Leonardo Gómez Torrego y Pilar Navarro Gómez) (2004): *Contexto 2: lengua castellana y literatura: Bachillerato*, Madrid, SM.
- AA.VV. (Andrés Amorós, Leonardo Gómez Torrego y Pilar Navarro Gómez) (2003): *Contexto 1: lengua castellana y literatura: Bachillerato*, Madrid, SM.
- AA.VV. (Ángel Luis García Aceña, José María Echazarreta Arzac, Maravillas Ramos Motilla) (1996): *Lengua castellana y Literatura 2º Bachillerato común a todas las especialidades*, Editex, Madrid.
- AA.VV. (Cabrera Navarro, Mª D. Rodríguez Marín, R. Rodríguez Marín, J. E. Santos Moreno y Mª P. Soler Fierrez) (2006): *Foro 2: lengua castellana y literatura: Bachillerato segundo curso, materia común*, Barcelona, Vicens Vives.
- AA.VV. (Carlos Arroyo, Pedro Berlato, Mabel Mendoza; asesoría y revisión técnica, Antonio Quilis) (2006): *Lengua castellana y literatura 2º Bachillerato, materia común [proyecto Exedra]*, Madrid, Oxford Educación.
- AA.VV. (Carlos Arroyo, Pedro Berlato, Mabel Mendoza; asesoría y revisión técnica, Antonio Quilis) (2006): *Lengua castellana y literatura 1º Bachillerato, materia común [proyecto Exedra]*, Madrid, Oxford Educación.
- AA.VV. (Correa Calderón, E., y Lázaro Carreter, F.) (1969): *Curso de literatura (española y universal) sexto curso*, Anaya, Salamanca.
- AA.VV. (F. Lázaro Carreter y V. Tusón Val) (1988): *Literatura española Bachillerato 3*, Madrid, Anaya.
- AA.VV. (Gala Blasco Aparicio, Juan Antonio Bueno Álvarez, Consuelo López Rodríguez, José Miguel Ocaña Iglesias, Fernando Rayo Tierno, Luis Soria Romero) (1996): *Lengua castellana y Literatura Bachillerato 2º*, Aral editores, Madrid.
- AA.VV. (Ignacio del Bosque, Francisco Rico, M. Victoria Escandell, Gonzalo Pontón, Manuel Leonetti, Cristina Sánchez) (2002): *Lengua castellana y literatura 1 bachillerato*, Madrid, Santillana.
- AA.VV. (J. Fortuna, S. Martí, M. López y J. Ráfols) (1998): *Lengua castellana y literatura 2º Bachillerato*, Teide, Barcelona.

con datos estadísticos en qué medida se explica esta lección en clase. En cualquier caso, nuestra propia experiencia y los profesores a los que hemos consultado nos indican que este tema no suele verse en las aulas.

- AA.VV. (Jesús Arribas Canales, Guillermo Bustamante Zamudio, Mónica Cecilio Herro, Fabio Jurado Valencia, Claudia López, Julián Moreiro Prieto, Felipe B. Pedraza Jiménez y Magdalena Velasco Kindelán) (1998): *Proyecto Iberlingua: La enseñanza de la lengua española y la literatura iberoamericana en el nivel medio*, Madrid, OEI.
- AA.VV. (José Luis Vilaplana López, Albert Mayol Sánchez, Rosa M^a Ferré Ponsá; revisión técnica, M^a Ángeles Tellaeche Mendieta) (2006): *Lengua castellana y literatura 2: Bachillerato*, Madrid, McGraw Hill, Interamericana de España.
- AA.VV. (José Luis Vilaplana López, Albert Mayol Sánchez, Rosa M^a Ferré Ponsá; revisión técnica, M^a Ángeles Tellaeche Mendieta) (2002): *Lengua castellana y literatura 1: Bachillerato*, Madrid, McGraw Hill, Interamericana de España.
- AA.VV. (José M^a Bernardo, Amparo Casado, Elena Escribano, Luis Floristán, Teresa García, Ángel López, Ricardo Morant, Nieves Oliag, Emilio Toledo) (2002): *Lengua y Literatura Bachillerato 1*, Valencia, Ecir.
- AA.VV. (Juan J. Amate, José L. García Barrientos, Enrique Rull, Santos Sanz Villanueva, M. Carmen Servén) (1979): *Curso de literatura española. Orientación universitaria*, Alhambra, Madrid.
- AA.VV. (Lázaro Carreter, Fernando, y Tusón Val, Vicente) (1977): *Literatura española 3º*, Anaya, Salamanca.
- AA.VV. (Lázaro Carreter, Fernando, y Tusón Val, Vicente) (1981): *Literatura española 3º*, Anaya, Madrid.
- AA.VV. (M^a D. Rodríguez Marín, R. Rodríguez Marín, J. E. Santos Moreno y M^a P. Soler Fierrez) (2006): *Foro 1: lengua castellana y literatura: Bachillerato segundo curso, materia común*, Barcelona, Vicens Vives.
- AA.VV. (Miguel Gómez Cejo, Alfredo Álvarez Castro, Alfredo Acero Fernández, Pedro Hernández Carrión, María Dolores Moreno Tarrés, Marta de Javier Azcona y Mariano Cirera Zapatero) (2005): *Lengua y literatura 1: Bachillerato*, Barcelona, Edebé.
- AA.VV. (Natalia Bernabeu Morón, Carmen Nicolás Vicioso) (2002): *Lengua castellana y literatura: Bachillerato 1, materia común*, Madrid, Bruño.
- AA.VV. (Natalia Bernabeu Morón, Olga González Hernández, Carmen Nicolás Vicioso) (2003): *Lengua castellana y literatura: Bachillerato 2, materia común*, Madrid, Bruño.
- AA.VV. (Pilar García Madrazo, Carmen Moragón Gordón y José Manuel García Lamas) (1997): *Lengua castellana y Literatura 1º Bachillerato*, Edelvives, Madrid.
- AA.VV. (Pilar García Madrazo, Carmen Moragón Gordon, José Manuel García Rodríguez) (2003): *Lengua castellana y literatura 2: bachillerato*, Madrid, Edelvives.
- AA.VV. (Pilar García Madrazo, Carmen Moragón Gordon, José Manuel García Rodríguez) (2002): *Lengua castellana y literatura 1: bachillerato*, Madrid, Edelvives.
- AA.VV. (Vilaplana, J. L., Mayol, A., y Ferré, R. M.) (2003): *Lengua y Literatura castellana 2º Bachillerato*, Madrid, McGraw-Hill.
- ALBORG, JUAN LUIS (1981): *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, 2ª ed. ampliada, Madrid, Gredos.
- ALFARO, MARIANO (1876): *Retórica y poética*, Toledo, Imprenta del Asilo.
- AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. (1918): *Nota bibliográfica sobre las O.C. de D. Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, Imprenta clásica española.

- ÁNDERSON IMBERT, Enrique (1967): *Historia de la literatura hispanoamericana. I. La colonia. Cien años de república*, México, FCE.
- ARPA Y LÓPEZ, Salvador (1878): *Compendio de retórica y poética o Literatura preceptiva adaptado a la índole y extensión de esta asignatura en la segunda enseñanza*, Cádiz, Imprenta y Litografía de la Revista Médica de Federico Joly.
- AUB, MAX: *Manual de historia de la literatura española*, Madrid, Akal, 1974.
- BELLINI, Giuseppe (1997): *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2007): *¿Qué es la historia literaria?*, Madrid, Marenostrum.
- BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino (1920): *Elementos de literatura española*; Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- BLECUA, José Manuel (1976): *Literatura 2º B.U.P.*, Zaragoza, Librería General.
- BRENNAN, Gerald (1984): *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica-Grijalbo.
- BROWN, G. G. (1980): *Historia de la literatura española. Tomo VI: el siglo XX*, 8ª ed., Barcelona, Ariel.
- CANAVAGGIO, Jean (1994): *Historia de la literatura española. Tomo II. El siglo XVI*, Barcelona, Ariel.
- (1994): *Historia de la literatura española. Tomo III. El siglo XVII*, Barcelona, Ariel.
- (1995): *Historia de la literatura española, tomo VI: el siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1972): *Historia de la lengua y literatura castellana, Tomos II y III, IV y V, X y XI*, ed. facsímil, Madrid, Gredos.
- CIURANA Y MAJÍO, José (1935): *Elementos de historia literaria*, 6ª ed., Lérida, Gráficos Academia Mariana.
- COLL Y VEHÍ, José (1859) *Elementos de Literatura*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1862): *Compendio de retórica y poética o Nociones elementales de literatura*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona.
- CORTÉS, Narciso Alonso (1939): *Manual de composición literaria*, Valladolid, Librería Santaren.
- (1951): *Historia de la literatura española*, 6ª ed., Valladolid, Librería Santaren.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1962): *La Literatura. Su técnica. Su historia. 4º curso de Bachillerato*, 26ª ed., La Espiga, Barcelona.
- DÍEZ BORQUE, José María (COORD.) (1974): *Historia de la literatura española. Volumen III: siglos XIX y XX*, Madrid, Guadiana.
- (coord.) (1980): *Historia de la literatura española. II. Renacimiento y Barroco. Siglos XVI/XVII*, Madrid, Taurus.
- DÍEZ Y JIMÉNEZ-CASTELLANOS, Pilar (1929): *Historia de la literatura española*, Madrid, Huelves y Compañía.
- DÍEZ-ECHARRI, Emiliano, Y ROCA FRANQUESA, José María (1972): *Historia de la Literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, Godofredo (1895): *Nociones de retórica y poética o literatura preceptiva*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Agustín Avrial.
- ESPANTALEÓN Y CARRILLO, Antonio (1886): *Tratado de retórica y poética o literatura preceptiva*, Madrid, Imp. de Manuel Minuesa de los Ríos.

- FRANCO, Jean (1980): *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3ª ed., Barcelona, Ariel.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1998): *Historia de la literatura español. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1975): *Historia de la literatura, sexto curso*, 19ª edición [1ª ed. 1958], Teide, Barcelona.
- (1990): *Historia de la literatura española*, 19ª ed. rev., Barcelona, Vicens Vives.
- GOIC, Cedomil (coord.) (1988): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica.
- (1988): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. I. Época colonial*, Barcelona, Crítica.
- GÓMEZ GEJO, MIGUEL (2003): *Lengua y literatura II: Bachillerato*, Barcelona, Edebé.
- GONZÁLEZ ECHARRI, Roberto, Y PUPO-WALKER, Enrique (eds.) (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: Del descubrimiento al modernismo*, Madrid, Gredos.
- (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del descubrimiento al modernismo, y II. El Siglo XX*, Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1965): *Historia de la literatura española. La edad moderna (siglos XVIII y XIX)*, New York, Las Americas Publishing Company.
- (1972): *Historia de la literatura española. Edad Media y Siglo de Oro*, New York, Las Americas Publishing Company.
- GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz (2002): *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana.
- GUILLÉN, Claudio (1998): *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.
- HAMILTON, Carlos (1966): *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª ed. corr. y aum., Madrid, EPESA.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (1982): *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Época colonial*, Madrid, Cátedra.
- (1987): *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra.
- JONES, R. O. (1979): *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*, Ariel, Barcelona.
- LAMPILLAS, Francisco José (1789): *Ensayo histórico-apologético de la literatura española*, Tomo V, Madrid, Imprenta de Don Pedro Marín.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (2002): *Lengua castellana y literatura 1: Bachillerato*, Madrid, Anaya.
- (2003): *Lengua castellana y literatura 2: Bachillerato*, Madrid, Anaya.
- LAZO, Raimundo (1967): *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*, México, Porrúa.
- (1969): *Historia de la literatura hispanoamericana. El periodo colonial (1492-1780)*, 2ª ed. rev., México, Porrúa.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2006): *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons Historia - CSIC.
- MATA Y ARAUJO, Luis de (1841): *Elementos de retórica y poética: extractados de los autores de*

- mejor nota*, Madrid, Imprenta de Norberto Llorenci.
- MATEO VELASCO, V. (1964): *Literatura española contemporánea, curso preuniversitario*, S. M., Madrid.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (coord.) (1993): *Historia de la literatura española. Volumen II: Renacimiento y Barroco*, León, Everest.
- (1995): *Historia de la literatura española. Volumen III. Siglos XVIII, XIX y XX*, León, Everest.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1934): *Introducción y programa de literatura española*, publicado por Miguel Artigas, 1ª ed., Madrid, Cruz y Raya.
- (1948): *Historia de la poesía hispano-americana*, 2 vols. Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes.
- MUÑOZ MARQUINA, Francisco (2004): *Lengua castellana y Literatura 2º Bachillerato*, Madrid, Akal.
- MUÑOZ PEÑA, PEDRO (1881): *Elementos de retórica y poética ó literatura preceptiva obra adaptada para servir de texto a los alumnos de segunda enseñanza*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Montegrifo y compañía.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y RODRÍGUEZ CÁCERES, MILAGROS (1980): *Manual de literatura española. II. Renacimiento*, Pamplona, Cénlit.
- (1986): *Manual de literatura española. VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*, Navarra, Cénlit.
- PERÉS, RAMÓN D. (1975): *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Ramón Sopena.
- POYATOS Y ATANCE, Victoriano (1914): *Literatura preceptiva*, Bilbao, Imprenta de la Sociedad Anónima Tipográfica Popular.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006): "Claudio Guillén, un pensamiento interrogativo", en *Revista de Occidente*, nºs 302-303, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, Julio-Agosto, pp. 140-159.
- Y ARADRA SÁNCHEZ, ROSA MARÍA (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- QUINONERO, José, y FERNÁNDEZ, Isabel (2003): *Lengua viva 2º Lengua y literatura: Bachillerato*, Barcelona, Octaedro.
- (2006): *Lengua viva 1º Lengua y literatura: Bachillerato*, Barcelona, Octaedro.
- RICO, Francisco (coord.) (1991): *Historia y crítica de la literatura española, 2/1. Siglo de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica.
- (1992): *Historia y crítica de la literatura española, 3/1. Siglo de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica.
- (1994): *Historia y crítica de la literatura española. 6/1. Modernismo y 98. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica.
- RÍO, Ángel del (1982): *Historia de la literatura española desde 1700 hasta nuestros días, volumen 2*, Bruguera, Barcelona.
- RÍOS, DIEGO Manuel de los (1879): *Instituciones de retórica y poética*, Madrid, Librería de G. Hernando, Imprenta y fundición de M. Tello.
- SÁNCHEZ Y CASADO, Félix (1906): *Elementos de retórica y poética: para uso de los seminarios*,

- institutos y colegios*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y C^a, Librería de Luis Jubera.
- SÁNCHEZ, José Rogerio (1919): *Elementos de Historia General de la Literatura*, Madrid, Imprenta "La enseñanza", 4^a edición.
- (1942): *Historia literaria en los textos: historia general de la literatura*, Madrid, s.n., Gráficas Sebastián.
- SANCHO BARREDA, Miguel (1918): *Elementos de literatura española: precedidos de breves nociones sobre estética y preceptiva literaria*, Tarragona, [s.n.] (Imprenta de José Pijoán).
- TAMAYO Y RUBIO, Juan (1940): *Teoría y técnica de la literatura (preceptiva literaria)*, 5^a ed., Madrid, [s.n.] (Talleres Espasa-Calpe).
- UTANDE IGUALADA, Manuel (1964): *Planes de estudio de Enseñanza Media*, Dirección General de Enseñanza Media, Madrid, MEC.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1981): *Historia de la literatura española. Tomo II. Renacimiento*, 9^a ed., Barcelona, Gustavo Gili.
- (1982): *Historia de la literatura española. Tomo III*, 9^a ed., Barcelona, Gustavo Gili.
- (1983): *Historia de la literatura española. Tomo V. Del realismo al vanguardismo*, 9^a ed., Barcelona, Gustavo Gili.
- VALVERDE, José María (1969): *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Guadarrama.
- (1975): *Historia de la literatura universal. IV: La literatura hispanoamericana*, Barcelona, Planeta.
- WAYNE ASHHURST, Anna (1980): *La literatura hispanoamericana en la crítica española*, Madrid, Gredos.
- WELLEK, René, Y WARREN, Austin (1979): "Literatura general, literatura comparada y literatura nacional", en *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, pp. 57-65.
- WILSON, Edward M., Y MOIR, Duncan (1974): *Historia de la literatura española. Tomo III: Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, 2^a ed., Barcelona, Ariel.

JOSÉ EDUARDO MORALES MORENO

Universidad de Murcia

LA SOLEDAD VISTA CON OJOS DE PERRO AZUL

Muchos años después, frente al éxito planetario de su novela, el autor Gabriel García Márquez había de recordar aquella tarde remota en que escribió su primer cuento.

En 1967, *Cien Años de Soledad* consagra al autor como uno de los embajadores de la literatura hispanoamericana entre los mejores en la escena internacional. La obra constituye una prueba de la madurez creativa del autor cuadragenario, el fruto de una literatura de ultra-mar que habrá de afirmar su autonomía y su valor ante el Viejo continente pocos años después, durante la época del "boom".

Mario Vargas Llosa en su obra *Historia de un deicidio* desarrolla todo un estudio sobre Gabriel García Márquez que demuestra la unidad de su obra y la recreación lograda de una realidad que alcanza una dimensión universal.

Sobre la "novela total", Vargas Llosa comenta:

El proceso de edificación de la realidad ficticia alcanza con *Cien Años de Soledad* su culminación: esta novela integra en una síntesis superior a las ficciones anteriores, construye un mundo de una riqueza extraordinaria, agota este mundo y se agota con él. Difícilmente podría hacer una ficción posterior con *Cien Años de Soledad* lo que esta novela hace con los cuentos y novelas precedentes: reducirlos a la condición de anuncios, de partes de una totalidad.¹

La fuerza de la novela ha ido alimentándose de la experiencia narrativa del autor a lo largo de los años que constituyen su gestación.

La colección *Ojos de perro azul* reúne los primeros cuentos publicados entre 1947 y 1954², y constituye los primeros pasos del estudiante en derecho hacia la creación literaria.

A pesar de haber demostrado públicamente su talento gracias al género novelesco, sus primeros intentos narrativos se concretaron a través del cuento, género trabajado por los más grandes autores vanguardistas como Borges, Rulfo, Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier, pero todavía considerado como menor frente a la novela por la opinión pública.

No sólo estos cuentos son las primeras pruebas del joven García Márquez,

¹ VARGAS LLOSA, Mario, *Gabriel García Márquez Historia de un deicidio*, Barral editores, Barcelona, 1971, p. 479.

² *Isabel viendo llover en Macondo* (1945) está incluida en la edición de Plaza Janés pero marca una transición hacia la segunda etapa de la producción narrativa (1955-1972).

sino que también constituyen las primeras notas olvidadas de la sinfonía total y autónoma que habría de ser *Cien Años de Soledad*.

Donald Mac Grady, en un artículo titulado "Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez"³, resalta la importancia de estos cuentos que permanecen olvidados frente a las futuras creaciones del autor. Y Vicente Cervera Salinas, refiriéndose específicamente al cuento que dio su nombre a la colección, comenta que: "*Ojos de perro azul* aparecía como la semilla de un gran árbol mítico y frondoso, a cuya sombra reposan los sueños arraigados en el cuerpo del primero de la estirpe de los Buendía"⁴.

Las primeras producciones del autor se plantean como objeto legítimo de estudio en el conjunto de su obra. De manera integral, los cuentos de la colección *Ojos de perro azul* se dejan abordar a través del estudio de la expresión de la soledad, de la muerte y del sueño que constituyen sus temas pilares y los de la obra maestra.

La soledad actúa sobre los personajes de los catorce cuentos como una condición irremediable y alienante que les tortura eternamente, hasta en la muerte. La presencia de ésta marca la dualidad de la existencia que no termina con la vida pero que sigue en el mundo de más allá.

A fin de recrear la realidad en su totalidad, el autor usa del principal mal humano: la soledad, la principal preocupación: la muerte, y la principal escapatoria: el sueño. Este constituye otra modalidad fascinante de la que el autor se sirve para recrear una realidad que a menudo se confunde con la quimera.

Los conceptos de soledad, de muerte y de sueño son los elementos temáticos constitutivos de los primeros cuentos escritos por García Márquez que declara haber privilegiado la creación temática en su obra juvenil: "Siempre tenía frente a mí el problema de los temas: estaba obligado a buscarme el cuento para poderlo escribir"⁵.

Sin embargo los tres conceptos no sólo forman parte de lo esencial de los temas sino que también se plantean como motivos estructurales.

La omnipresencia de la soledad y el afán de recrear los mundos de la muerte y del sueño implican que la narración al igual que la temática se vea afectada. Constituyen los motivos narrativos en el sentido en que su presencia es tan potente que exigen, que dirigen y motivan también la estructura narra-

³ MAC GRADY, Donald, "Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez", EARLE, Peter, dir., *Gabriel García Márquez*, Taurus, 1981, p.60.

⁴ CERVERA SALINAS, Vicente, "Un cuento soñado con *Ojos de perro azul*", *La palabra en el espejo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1996, p.148.

⁵ VARGAS LLOSA, Mario, *op. cit.* la cita procede originariamente de "papeles", *Revistas del Ateneo de Caracas*, N.S, año 1, Nov-Dic, 1967, Enero 1968.

tiva.

A fin de verificar este planteamiento, hemos clasificado los catorce cuentos en tres grupos definidos por los tres motivos: la soledad que actúa a todos los niveles de la vida social e íntima del Hombre, la muerte en que penetramos poco a poco hasta llegar a sus entrañas, y el sueño que expresa en la otra faceta de la existencia los deseos frustrados durante la vigilia. En este artículo nos ceñiremos exclusivamente al estudio de la esfera de la soledad ejemplificada en algunos relatos que analizaremos en tres etapas.

La primera etapa designará la relación que entretienen los personajes con la acción gracias al método de Algirdas - Julien Greimas expuesto en *Du sens*, que permite el resumen rápido del argumento del cuento.

En una segunda instancia, el análisis de los procedimientos narrativos, discursivos y del narrador ejemplificará la implicación formal de la temática de la soledad. Utilizaremos el método expuesto en *Figures III* de Gérard Genette que describe de manera concisa y eficaz las diferentes herramientas del arte de narrar.

La tercera etapa reúne la percepción de las dimensiones espacio-temporal que constituyen un elemento primordial en la aprehensión de la realidad ficticia. El espacio y el tiempo bajo la influencia de la soledad ya no corresponden con las pautas realistas tradicionales sino que proceden más bien de lo imaginario.

La soledad ya aparece en las obras juveniles (1947-1955) de Gabriel García Márquez como un motivo omnipresente que alcanzará más tarde una dimensión mítica en su obra maestra, *Cien Años de Soledad*. Es una condición *sine qua non* del mundo en que se mueven los personajes, es su denominador común. No sólo sus primeros intentos están marcados por una influencia de la soledad, sino que toda su obra gira en torno a esta condición humana de la cual muy pocos personajes pueden escapar. Así, el propio autor declara:

-Sí, lo creo: en general, un escritor no escribe sino un sólo libro, aunque ese libro aparezca en muchos tomos con títulos diversos. (...)

-Si no es el libro de Macondo, ¿Cuál sería ese libro único tuyo?

-El libro de la soledad.⁶

La concepción de la soledad en estos cuentos y, por extensión, en toda la obra del escritor, no tiene que ver con una visión lírica o romántica. Es más bien una visión realista, una condición fatal a la que el hombre tiene que someterse a la fuerza, porque forma parte de su esencia misma. En el mundo del autor, el hombre nace y muere solo, a pesar de intentarlo todo para hallar un remedio:

⁶ MENDOZA, Plinio, *El olor de la Guayaba*, Bruguera, Barcelona, 1982, p.77.78.

-Si la soledad es el tema de todos tus libros, ¿Dónde habría que buscar la raíz de este sentimiento dominante? ¿Quizás en tu niñez?

-Creo que es un problema de todo el mundo. Cada quien tiene su modo y su medio de expresarlo. Muchos escritores, algunos sin darse cuenta, no hacen otra cosa que expresarlo en su obra. Yo entre ellos.⁷

La soledad es parte integrante de los personajes de García Márquez, y la podemos encontrar en diferentes niveles si nos interesamos por la colección *Ojos de perro azul*, en la que cada cuento expresa a su manera la omnipotencia de su reino.

Para ilustrar las diferentes facetas de esta condición humana hemos elegido siete cuentos que mejor representan su manifestación. Estos siete cuentos convergen en la definición del mundo alienante y solitario del Hombre. Aunque verificamos la presencia de la muerte o del sueño, los cuales constituyen también motivos temáticos recurrentes en la obra del autor, en este grupo de relatos la narración se sitúa en una perspectiva interior a la soledad, mientras que en los cuentos que determinamos como ejemplos de las dimensiones de la muerte o del sueño, la perspectiva del narrador se sitúa en los mismos espacios mortales u oníricos⁸.

Veremos cómo la soledad puede actuar como un telón de fondo para Natanael, encerrándolo en un mundo sin comunicación, en *De cómo Natanael hace una visita*. La causa principal de la condena eterna de los personajes a su condición solitaria es el amor, o más bien, la incapacidad para el amor, como lo prueban los protagonistas de los cuentos: *La mujer que llegaba a las seis* y *Amargura para tres sonámbulos*. En su manifestación extrema, la soledad, al igual que la vida, conduce a la muerte, y es el momento en que el hombre experimenta una torna de conciencia aguda de su condición, como lo demuestran *La noche de los alcaravanes*, que expresa todo lo absurdo de la soledad, *La otra costilla de la muerte*, *Diálogo del espejo*, y *Tubal-Caín forja una estrella*, que abordan el tema del doble.

LA SOLEDAD COMO TELÓN DE FONDO: *DE CÓMO NATANAEL HACE UNA VISITA*

Para el análisis de los personajes tenemos que interesarnos en el papel que desempeñan en el relato. Recurrimos para ello a los trabajos de Algirdas-Julien Greimas quien, basándose en la investigación de Vladimir Propp, que definió

⁷ *ibid.*, p.78, 79.

⁸ **Muerte:** *Eva está dentro de su gato, Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo, Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles, Alguien desordena estas rosas, La tercera resignación.* **Sueño:** *Un hombre viene bajo la lluvia, Ojos de perro azul.*

treinta y una funciones de los personajes a partir de cien cuentos de Manassief⁹ elaboró a su vez el famoso modelo de seis polos “actanciales”, combinando las relaciones de deseo, de comunicación y de lucha. Greimas desea establecer una “sintaxis elemental” de la significación, dentro de la cual el juego narrativo se reparte en tres niveles:

“El actor” es una unidad del discurso a la diferencia del “actante” que es una unidad de la historia. Respecto a la referencia a la “historia” y al “discurso”, nos remitimos a la antigua dialéctica de Aristóteles entre “mimesis” y “diégesis”, o de cierta manera entre el “showing” y el “telling” de Henry James, es decir entre el tiempo de lo contado y el tiempo del contar.

El actor puede integrar uno o varios papeles. La diferencia entre el actor y el papel estriba en el hecho de que el papel rechaza el sema de individuación. En cuanto al actante, es el agente de la acción representado por un sustantivo que puede ser o no sujeto gramatical, y cuyo modelo es:

DI (Destinateur) *vs* D2 (Destinataire)
S (Sujet-Héros) *vs* O (Objet- Valeur)
A (Adjuvant) *vs* T (Opposant- Traître)¹⁰

La simplicidad de este modelo reside en el hecho de que el esquema está organizado alrededor del objeto de deseo del sujeto, y situado como centro de comunicación entre el “destinateur”, que traducimos destinador, y el “destinataire”, destinatario. El interés de este tipo de método es que ya no separa el carácter de un personaje y la acción, y no trata al personaje únicamente como un caso psicológico, sino también como una entidad que pertenece a un sistema global de acciones.

En el cuento *De cómo Natanael hace una visita*, el esquema actancial va variando a lo largo de la narración. El primer objeto de deseo de Natanael, quien es el sujeto-héroe, va a fomentar una primera impresión de misterio porque no se da a conocer explícitamente. Este primer intento desconocido fracasa por culpa del mal estado de sus zapatos, y lo llevará al puesto del limpiabotas, en el que nos encontramos con un esquema diferente.

Esta vez el objeto de deseo de Natanael es doble: sacarle brillo a sus zapatos y hablar con el joven limpiabotas. El primer deseo se realiza con éxito, ya que Natanael experimenta un dulce sentimiento de correspondencia, de sinestesia entre la sensación de frescura que le da “la media naranja” en “la punta del

⁹ PROPP, Viadimir, *Marphalagie du conte*, Seuil, París, 1970.

¹⁰ GREIMAS, Algirdas-Julien, *Du sens*, Seuil, París, 1970, p.10.

zapato" y en "el paladar"¹¹, sensación en la que el limpiabotas actúa como ayuda.

Es una de las pocas ocasiones (dos en total), en que el personaje experimenta una sensación de bienestar, un minuto fugaz en el que la comunicación se establece entre otro actante y él.

Esta primera experiencia con el limpiabotas, sumada a la proximidad, lo pone en situación de confianza y quiere entablar la conversación:

Sólo entonces (cuando se desvaneció en su boca la última naranja exprimida) Natanael vio el rostro del muchacho. "Parece joven", pensó. Al menos está a prudente distancia para parecerlo, pensó.¹²

El joven no se posiciona como ayuda en la conversación sino como obstructor, cuestionando cada enunciado de su interlocutor. Tiene la característica paradójica de ser a la vez el receptor en el esquema de comunicación y el opo-nente en el esfuerzo de comunicación de Natanael, lo que vuelve absurda la situación:

Natanael habló. "¿Es usted soltero? Dijo.

El muchacho no levantó la vista. Siguió con la caja de betún rojo en el zapato derecho. Cuando acabó de hacerla respondió.

-Depende.

- ¿Depende de qué? , preguntó Natanael.

-Depende de lo que usted entienda por soltero, respondió el limpiabotas, todavía sin levantar la cabeza (...)

Natanael dio una chupada al cigarrillo. Se inclinó hacia delante, hasta donde quedó con los codos apoyados sobre las rodillas.

- "Quiero decir si es casado.

- Ya eso es otra cosa, dijo el muchacho.¹³

La escena de incomprensión entre los dos se repetirá en torno a otros dos motivos: el aire musical que está silbando el limpiabotas y los árboles que adornan la calle.

El joven interlocutor se rehúsa a todo tipo de comunicación y constituye un espacio cerrado en el que Natanael no puede penetrar. Impide la comunicación verbal cuestionando el referente del emisor, pero también impide la comunicación física:

Le entregó dos monedas; le entregó la cajita y hasta le habría preguntado si le gustaba la

¹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.90.

¹² *ibid.*, p.90.

¹³ *ibid.*, p.90.

goma de mascar, pero el muchacho se dio la vuelta en el acto y se alejó sin darle las gracias.¹⁴

Encerrados cada uno en su propio espacio, los dos personajes quedan presos de su soledad, ya que no pueden abrirse el uno al otro para escapar. Desde su soledad Natanael mira e intenta penetrar en la del limpiabotas, que rechaza el intercambio comunicativo contestando de manera enigmática.

Este primer intento y primer fracaso de Natanael no le impedirá seguir su ruta para llegar a identificar otro motivo de deseo: entrar en una casa desconocida, y no en la que inicialmente tenía que entrar, donde una mujer está aparentemente en una actitud de espera. Natanael piensa entonces que la mujer podría estar esperando “al único hombre que nunca había visto en su vida.”¹⁵

Es el único objeto deseado y conseguido, aparte de lustrar los zapatos, por Natanael en todo el cuento. Estos logros son la prueba del empeño del personaje para salir de su soledad. Intenta todo lo posible para poder comunicar con “el otro” o con “el mismo”, para retornar la fórmula de Jorge Luis Borges (1899-1986) que designa al otro como el espejo de sí mismo, a través del cual podemos existir.

El hecho de haber conseguido entrar en la casa es importante para el desarrollo de la acción, pero no tanto para el significado del cuento, en el que el propósito real de Natanael es comunicar con otro personaje. Es un pequeño avance en su búsqueda, pero lo más difícil queda todavía por hacer.

El objetivo siguiente, que se convierte en una necesidad, es evidentemente el de comunicar con la mujer, ya que ha hecho irrupción en su casa. Una vez que ha entrado, nos damos cuenta de que el oponente a la comunicación es otra vez el mismo interlocutor: la mujer. Provocan una situación absurda en la que terminan sintiéndose solos en la misma sala de la casa:

Al oírse a sí mismo, tal vez no supo por qué lo dijo. Sólo supo que en este instante la mujer, sentada en el sofá, volvió a ser la mujer, y él mismo un hombre solo, sin rumbo, sin dirección, en la mitad de una sala desconocida. (...) Era como si otra vez se sintiera sola en la casa.¹⁶

Pero Natanael no se conforma con la actitud hostil de la mujer, y sigue insistiendo en entablar la conversación con ella; hasta que ella lo amenaza con llamar a Clotilde. Esta amenaza constituye el último deseo del personaje, que convierte el “peligro” de Clotilde en “deseo” de conocerla:

Tal vez la mujer no seguiría hablando, pensó; pero si él lo hacía, era posible que viniera

¹⁴ *Ibid.*, p.93

¹⁵ *Ibid.*, p.94

¹⁶ *Ibid.*, p.96, 97.

Clotilde. Deseaba saber quién era Clotilde. Deseaba conocerla.¹⁷

Natanael cambia de objetivo y decide olvidar el primer propósito de comunicar con la mujer para hablarle sin esperar ninguna respuesta, sino a que llame por desesperación a Clotilde. Poco a poco la mujer se desinteresa de su discurso y termina exasperada a causa de un poco de ceniza en la alfombra que él deja caer por inadvertencia. Esta última consideración lleva al personaje a considerar a la mujer con ligereza y a formular su último deseo que ya conocíamos: el de encontrar a Clotilde, como si quisiera salir de lo absurdo de una situación por lo absurdo de otra.

La resolución final del cuento, la flecha lanzada que por fin da en el blanco, para retomar la imagen de Horacio Quiroga, estalla en el colmo de lo absurdo ya que Natanael quiere salir de su condición de hombre solitario por un acto sin sentido, el de entrar en una casa en la que hay, aparentemente, una mujer tan solitaria como él. Y como si no fuese suficiente, ante el rechazo de la mujer desconocida y la amenaza de llamar a Clotilde, Natanael ve en la advertencia una posible salida.

El estudio del esquema actancial de *De cómo Natanael hace una visita* pone en evidencia el fracaso del héroe, que por la misma razón se convierte en anti-héroe, ya que no consigue salir de su condición de hombre solitario y sin rumbo, confundido en la masa humana de la ciudad en la que erra en vano. La soledad los ha atrapado, a él y a los demás, en su telaraña de la que, fatalmente, es imposible salir.

Para el análisis estructural hemos elegido el resultado de la investigación de Gérard Genette en su obra titulada *Figures III*¹⁸, porque la obra del narratólogo francés es, hoy en día, una de las más logradas. Genette se propone revisar las teorías inglesas y americanas de la novela de finales del siglo XIX, así como las nociones de “showing” y de “telling” (provenientes de la antigua dialéctica aristotélica “mimesis” / “diégesis”), de allí que determine la relación entre “histoire”, historia y “récit”, discurso. Inscribe este estudio en una primera categoría llamada “temps”, tiempo.

Su importante contribución consiste en la distinción que establece entre la perspectiva y la instancia narrativa, dos categorías que hasta entonces habían sido confundidas. Genette propone nombrarlas “mode” y “voix”. En la categoría del “mode”, modo, analiza el discurso narrativo, las formas y los grados de la representación, y expone en la de la “voix”, voz, que es el aspecto de la narración considerado en su relación con el “narrataire”, que traducimos “narratario”.

En la categoría “tiempo”, del estudio de *De cómo Natanael hace una visita*, los movimientos narrativos demuestran la frecuencia de “pausas”, en la historia,

¹⁷ *Ibid.*, p.96.

¹⁸ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Senil, Paris, 1972.

y "sommaires", "síntesis". En los momentos de pausa, el tiempo del discurso se alarga indefinidamente frente al tiempo de la historia, puesto que el primero no se puede medir exactamente; mientras en los momentos de sumario el tiempo de la historia es más amplio que el del discurso. Entre estos dos modelos narrativos, la "scène", "escena", irrumpe puntualmente pero marcando momentos claves de alta tensión, y contrastando con la pausa y la síntesis que son movimientos más pasivos.

En los momentos de síntesis, la trama de la acción avanza, de manera condensada como lo requiere la escritura del cuento:

Caminó hasta el puesto del limpiabotas, a mitad de cuadra. Encendió un cigarrillo, mientras el muchacho, silbando un airecillo de moda, ponía en orden todos los trastos, antes de iniciar la tarea de lustrarle los zapatos.¹⁹

Los momentos de síntesis son interrumpidos por escenas, si consideramos que las palabras de los personajes restituidas por el narrador, entre comillas y a través de un verbo introductor, quedan intactas. Sin embargo, notamos la particularidad de que sólo al entrar en la casa de la mujer y al final, encontramos una serie de frases en discurso directo entre los personajes. Son intercambios fugaces, ya que el primero deja sin voz a la mujer, y el segundo anula todo el discurso de Natanael:

"No me interesan nada sus limpiabotas", dijo con frialdad.
-Eso he descubierto, dijo Natanael.²⁰

La casi inexistencia de diálogo entre los personajes refleja la incomunicación que reina entre ellos. Las palabras están restituidas por el narrador, remodeladas, o según Genette "transposées", transpuestas, de la misma manera que transpone las acciones en las síntesis. Respecto al estilo del discurso, G. Genette define en la categoría "modo": primero, el discurso "narrativisé", contado, en el que el narrador cuenta lo que se ha dicho o hecho como un acontecimiento entre otros; luego, el discurso transpuesto, en el que el narrador no sólo transpone las palabras y los hechos de los personajes con proposiciones subordinadas, sino que las condensa y las interpreta. Este discurso no garantiza al lector la autenticidad de las palabras. El tercero es el discurso "rapporté", restituido, es el más mimético, en el que el narrador finge ceder la palabra a los personajes.

Los momentos que más llaman nuestra atención son los momentos de pau-

¹⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Ojos de perro azul*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p.89.

²⁰ Ibid., p. 100.

sa, en los que el narrador disminuye el ritmo de la acción y nos informa del pensamiento del personaje.

Las pausas son momentos claves del pensamiento de Natanael y de la mujer, en los que el narrador se permite un guiño al narratario. En estos momentos tiene una relación estrecha con el personaje que le revela su estado anímico y sus intenciones.

Respecto a Natanael, su pensamiento corresponde con la costumbre de arreglar el nudo de su corbata. Son momentos decisivos de recogimiento que transitan hacia una nueva instancia clave de la acción, así lo comprobamos antes de que se declare a la mujer desconocida. Su ayuda para dirigirse a ella es “el nudo de su corbata”²¹, como si el movimiento de rectificado fuera un ritual para retomar fuerzas antes de actuar, como un talismán de energía. El motivo de la corbata ha aparecido ya dos veces a lo largo del cuento, una primera al principio antes de que se decidiera a ir al puesto del limpiabotas, y una segunda antes de dirigirse a una casa precisa en la que tiene que entrar. Es cada vez un momento de pausa en la historia, que señala el tránsito de Natanael hacia otra acción:

Y cuando la mujer preguntó qué deseaba, con una voz que daba vueltas más allá de lo convencional, Natanael volvió a rectificar el nudo de su corbata y lo advirtió puntual, presente, como si sus dedos hubieran rozado la orilla del milagro.²²

Durante el encuentro con la mujer tenemos una muestra de su pensamiento que confiesa su profundo sentimiento de soledad en presencia del desconocido:

Tal vez ella misma no sabía por qué estaba actuando en esa forma; por qué no recobró (cuando el hombre empezó a hablar de nuevo) su natural expresión de hostilidad. Era como si otra vez se sintiera sola en la casa.²³

Esta confesión nos lleva a considerar la situación como trágica, ya que hasta ahora hemos tenido la visión de los hechos a través de un narrador “hétéro-extradiegético” con una focalización interna. Como lo define Genette en la categoría de la “voix”, el narrador tiene una relación “heterodiegética” con el relato, ya que está ausente de la historia que está contando. Su nivel narrativo es “extradiegético”, porque narra los hechos a un primer nivel de narración. Natanael hubiera podido ser un narrador “intradiegético” si hubiera presentado el

²¹ Ibid., p. 95.

²² Ibid., p. 95.

²³ Ibid., p.97.

episodio del limpiabotas como tal y no como una generalidad:

A veces, cuando uno se está haciendo lustrar los zapatos, les pregunta por pura curiosidad si son casados o solteros y ellos responden siempre una idiotez: "Depende...".²⁴

El episodio, que para el lector es una "analepse", "analepsis", ya que es un episodio retrospectivo para él, Natanael lo presenta como un elemento diacrónico interno que designa un elemento iterativo, que no menciona la duración externa porque la indicación temporal de tipo iterativo alternativo: "A VECES" no modifica el transcurso del relato como lo haría una anacronía.

La posición externa del narrador respecto al relato hubiera podido alejarle del pensamiento interior de los personajes si no relatara los hechos desde una perspectiva, o mejor dicho, según Genette, una focalización interna:

"Ahora se sentía bien. Un poco mal trajeado pero con los zapatos limpios."²⁵

Esta focalización es válida desde el punto de vista de la mujer y Natanael, pero no para el limpiabotas, en cuyo caso es externa, lo que acentúa su indiferencia.

En muchas ocasiones el narrador desde su perspectiva interna despista al narratario, utilizando locuciones modalizantes para transponer lo que está ocurriendo. Esta técnica tiene la ventaja de decir hipotéticamente lo que el narrador podría afirmar sin salir de la focalización interna, y enfatiza la fatalidad del momento, en un cierto distanciamiento del narrador quien sabe que, contra todos los esfuerzos, la situación de Natanael es irremediable:

Tal vez pensaba ahora que la mujer era absurda, indiferente. Tal vez pensaba que más respuestas del limpiabotas debían parecer interesantes a una mujer de inteligencia normal.²⁶

Las múltiples pausas en la historia, la presencia recurrente de discurso transpuesto contra la casi ausencia de discurso directo, así como la posición ajena, distanciada y a la vez interna por la necesidad de dar cuenta del desamparo interior de Natanael, son las pruebas formales del encierro del protagonista en un mundo absurdo, en el que sus semejantes no se abren a la comunicación, y cada uno está condenado a vivir prisionero.

²⁴ *Ibid.*, p.98. Las mayúsculas pertenecen al autor.

²⁵ *Ibid.*, p.93.

²⁶ *Ibid.*, p.94.

La interpretación espacio-temporal en este cuento es la más importante, ya que la soledad define, aquí, en la ciudad, su sistema geométrico impenetrable. La primera frase es la prueba de la supremacía que el espacio ejerce:

En la esquina había cuatro vientos encontrados. En el centro de la trabazón, la corbata gris aleteó un momento hacia el este; se desvió luego (impulsada por el otro viento); señaló alternativamente hacia las direcciones contrarias y se quedó quieta después, parada, sostenida en el equilibrio de los cuatros vientos iguales.⁴¹

Los cuatro vientos representan, al igual que el motivo de la corbata, un momento de transición, un espacio cero, vacío, en el que Natanael puede decidir franquear una nueva barrera. Fuera de este microespacio, los cuatro vientos dividen el aire al igual que la ciudad se divide en cuadras, calles, esquinas, casas o rincones la libertad de sus habitantes:

Nunca había transitado por esa calle, no porque estuviera demasiado distante de su apartamento, sino porque sólo existía una ruta para él. La única ruta para todos los días de su vida, del apartamento a la oficina.⁴²

Natanael es prisionero del espacio castrador de la ciudad, que reduce su vida a una calle y lo condena a estar perdido si sale de su encierro habitual. Quiere librarse de esta incomodidad frente a las barreras de la soledad, quiere franqueadas para salir del vacío de su vida cotidiana.

Debía recorrer la media cuadra que lo separaba de la mujer. Y al no decidirse se sentía culpable. Culpable de todo lo que puede ser un hombre que permanece parado en la esquina, sin resolverse, mientras seis casas más allá una mujer lo espera.²⁷

Esta minuciosa definición de las barreras espaciales se opone a la naturaleza de Natanael, que se sitúa más bien en la marginalidad, y en la incertidumbre del hombre prisionero que no consigue convivir con los espacios arbitrarios de la ciudad. En diferentes ocasiones el narrador lo califica de "hombre sin rumbo"²⁸ que camina "sin dirección"²⁹, cuando tiene un rumbo predefinido:

Debía entrar en la sexta casa de la acera. Lo sabía, porque contó las puertas, aunque le habría bastado con advertir que era la única casa que permanecía con las luces encendidas.³⁰

²⁷ *Ibid.*, p.96

²⁸ *Ibid.*, p.94.

²⁹ *Ibid.*, p.93

³⁰ *Ibid.*, p.93.

El reino del encierro espacial toma toda su dimensión en el momento en que Natanael ve por la ventana a la mujer esperando en su casa:

Y allí mismo cuando se disponía a regresar, vio una salita estrecha, decorada con numerosos objetos de fantasía. En un rincón de la salita, sola sentada en un sofá, estaba una mujer.³¹

Otro microespacio es el de la salita, un microespacio de fantasía, opuesto a la realidad geométrica en la que queda prisionero. La salita es también una salida y Natanael tiene la esperanza de que la mujer, a la que no conoce aún y que está sentada en un rincón, como un tesoro que se hubiera guardado, tiene el poder de sacarle de este mundo absurdo, porque ella también parece estar en un espacio distinto de la realidad:

Cuando pasó frente a la ventana, la mujer no regresó de la abstracción; no cambió de actitud sino que siguió con la mirada fija en el cielo indefinido.³²

Cuando Natanael duda en franquear el umbral, el tiempo entra en duelo con el reino espacial:

Estaba, todavía indeciso, parado frente a la puerta. Y sólo cuando la firme decisión del minuto anterior tambaleó a la orilla de su propio equilibrio, Natanael se mordió los labios y entró.³³

“La firme decisión del minuto anterior” contra el futuro remordimiento, frente a “su propio equilibrio”, es decir la aprensión espacial, provocan un momento de alta tensión en la mente de Natanael que, por fin, se atreve.

Frente al espacio, el tiempo carece de definición exacta, la ubicación de los hechos es borrosa, es más bien la sucesión de acciones la que determina el paso del tiempo. Esta especie de atemporalidad nos lleva a considerar la experiencia de Natanael como posible en cualquier momento de la vida de cualquier persona, es una cuestión de destino y no de tiempo.

Además el personaje consigue hacer suyo el concepto de tiempo, razonando y encontrando soluciones a su búsqueda. Tal es el razonamiento por el absurdo que expone a fin de encontrar una esperanza en la mujer desconocida:

³¹ *Ibid.*, p.94.

³² *ibid.*, p.95

³³ *ibid.*, p.95

Y al verla, Natanael pensó que si había llegado este instante sin que terminara la espera, era porque la mujer podía estar esperándolo a él. Esperando al único hombre que nunca había visto en su vida.³⁴

Es una bella prueba de desamparo, tan bella como poética, que refleja la confianza que el personaje tiene en el destino, en la suerte, porque es la única esperanza que le queda de conjurar el triste hechizo de la soledad a la que está condenado.

Los límites que impone la soledad no son únicamente materiales, sino que incluyen también a las personas. El limpiabotas y la mujer constituyen dos espacios humanos impenetrables. Respecto al limpiabotas ya hemos visto que impedía la comunicación física por su actitud desinteresada: ni siquiera se molestaba en mirar a su interlocutor.

La mujer pasa por diferentes estados de abstracción: la indiferencia y la hostilidad, e impone la distancia entre Natanael y ella transportándose a un espacio paralelo impenetrable:

Visiblemente indignada volvió a sumergirse en el indefinido espacio que la había rodeado antes, pero no ya con su primitivo gesto de abandono. Su indiferencia, ahora, era falsa; era una forma de su desconcierto.³⁵

En una ocasión fugaz, como ya hemos visto, ella dirige su mirada hacia él con mucho sentido del humor, abriendo así su propio espacio al de su interlocutor, que no ha cesado de solicitar su interés echándose cada vez más para adelante en su asiento. Pero él no aprovecha el momento para convertir la situación en una farsa, o en una instancia de seducción, sino que continúa insistiendo en la importancia de la actitud absurda de los limpiabotas:

Pero Natanael no sonrió. Por el contrario, se inclinó un poco más hacia adelante. (...) No son simplicidades, dijo; estoy hablando en serio.³⁶

A partir de este momento los papeles se invierten, Natanael ya se muestra indiferente a la mujer, mientras que ella se fija, no en sus palabras, sino en la ceniza que está a punto de desprenderse. Esta situación invertida no cambia nada a la incomprensión que sigue vigente entre los dos:

Se sentía consecuente con la mujer; pero su consecuencia era inconscientemente iró-

³⁴ *ibid.*, p.94

³⁵ *ibid.*, p.96

³⁶ *ibid.*, p.99

nica.³⁷

Lo único que cambia esta situación es que la mujer, al fijarse en él, se irrita del comportamiento despistado de Natanael. La actitud extrema de la mujer contrasta con la causa fútil de su enojo:

Se sentó derecha en el sofá y aclaró:

-Lo único que faltaba era que me echara a perder la alfombra con la ceniza.

Natanel se inclinó hacia adelante, sin mover la mano que sostenía el cigarrillo y llevó a la butaca el cenicero de la mesa del centro.³⁸

Pero esta decepción no impedirá que el antihéroe siga insistiendo en su búsqueda de comprensión y concluya con toda arrogancia en que quizás Clotilde pueda entenderle:

Dio una nueva chupada al cigarrillo. "Usted no", dijo admirando el sabor que ya se maduraba en sus palabras. Y empezó a expulsar el humo. "Usted no: pero tal vez Clotilde me entienda."³⁹

Es ahora cuando el papel del cigarrillo toma toda su amplitud. El humo que echa es arrogante, como respuesta a su decepción, y es como él, informal, ligero, transparente, y se dirige de manera caprichosa sin trayectoria predeterminada; tiene las características de la libertad a la que Natanael aspira.

La última réplica del protagonista, que constituye el cierre final del cuento, muestra que adopta una actitud absurda para salir de una situación también sin sentido.

En realidad, la actitud de Natanael es totalmente coherente, ya que lo que es absurdo en un mundo sin sentido puede ser considerado como sensato en un mundo en que los hombres quieren a los árboles para contemplarlos, y en que las mujeres se preocupan más por un hombre desamparado que por una alfombra.

El narrador presenta la actitud del protagonista como absurda porque deja al narratario la posibilidad de elegir si el protagonista está loco, o si son los demás los que lo están al complacerse en su propia soledad. El mismo narrador experimenta una tierna piedad hacia Natanael, quien es uno de los seis personajes que llevan un nombre en los catorce cuentos.

De hecho, en la obra del autor encontramos otros cuentos que ponen en es-

³⁷ *ibid.*, p.100

³⁸ *ibid.*, p.100

³⁹ *ibid.*, p.100

cena a un personaje con el mismo nombre y que fueron publicados en la misma revista semanal *Crónica*⁴⁰ en 1950 pero cinco meses después, en octubre: "Un profesional de la pesadilla" y "Final de Natanael". Podemos encontrarlos en la recopilación de la obra periodística de García Márquez, *Textos Costeños, Obra periodística*, Vol. 1⁴¹.

Como el título del primero indica, el profesional de la pesadilla, es decir Natanael, queda prisionero en un abismo de sueños superpuestos cuya salida no encuentra, o, más bien, no sabe si ha salido y está condenado a esperar el momento en que se despierte para huir de esta triste realidad. Aparentemente, los "Natanael" están destinados al encierro, al encarcelamiento en uno u otro espacio. Nuestro personaje, el Natanael de la colección de *Ojos de perro azul*, está condenado por el espacio de la soledad, que actúa como un telón de fondo con el que el actor tropieza y se enfrenta, sin poder franquear nunca sus límites.

En este cuento, el imperio de la soledad se ejerce al nivel espacial en el que las cosas, al igual que las personas, están recluidas. El encierro de la mujer o del limpiabotas provenía de su falta de apertura hacia la soledad de Natanael, es decir su falta de "simpatía" (sufrir con) hacia él.

Este mismo motivo vuelve a encontrarse en *Cien Años de Soledad*, donde se concentran todos los temas y motivos más importantes de la obra del autor:

-Hablemos del libro. ¿De dónde proviene la soledad de los Buendía?

-Para mí de su falta de amor. Los Buendía no eran capaces de amor, y ahí está el secreto de su soledad, de su frustración. La soledad, para mí es lo contrario de la solidaridad.⁴²

La falta de amor es la causa principal de la soledad de los personajes, que en algunos casos están incapacitados para tal experiencia, o bien lo experimentan pero, al no ser correspondidos, el sentimiento se hace amargo. En ambos casos, la soledad será la consecuencia del fracaso, porque al no abrirse unos a otros los personajes permanecen ensimismados, encerrados en su propia condición.

ELODIE MORIN

Universidad de Murcia

⁴⁰ Barranquilla.

⁴¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "Un profesional de la pesadilla" y "Final de Natanael", GILARD, Jacques, dir., *Textos Costeños, Obra periodística*, Vol. 1, Bruguera, Barcelona, 1981, p. 462-465.

⁴² MENDOZA, Plinio, *op.cit.*, p.108.

JOAQUÍN D. CASASÚS, TRADUCTOR DE LOS POETAS LATINOS.

Hace ya un buen número de años, haciendo búsquedas en la Biblioteca Nacional, me encontré con una traducción de Tibulo, publicada en la ciudad de México en 1905, cuyo autor era Joaquín D. Casasús (Frontera, Tabasco 1858 – New York 1916-; la obra me impresionó muy gratamente y así lo dejé reseñado en 1982¹; hace apenas un año volví a esta traducción y mi juicio sobre ella se mantuvo igual de favorable; supe más del autor y su obra, y pensé que merecían ser atendidos, pues en España, salvo alguna excepción, no se conocen hoy como debieran; la ocasión se me ha presentado en este Homenaje al Profesor Polo García; en estas páginas dedicadas al mundo hispanoamericano, algunos rememorarán al personaje; otros se encontrarán con él por primera vez; y alguno habrá, espero, que se decida a estudiarlo, o al menos a leerlo; para ello se precisaría una reedición, ya que los ejemplares que hay en España son poquísimos; de algunas obras solo un ejemplar he podido encontrar².

Como ya he dicho, decidí escribir en este Homenaje unas páginas sobre la traducción que Casasús hiciera del poeta elegíaco; al centrarme en el autor descubrí cosas que desconocía y que ahora comparto con el profesor Polo y con mis posibles lectores.

TIBULO

La edición de Tibulo³, que sale a la luz en 1905, es, ciertamente, magnífica, en adecuada conjunción de fondo y forma; la imprenta mexicana de Don Ignacio Escalante cuidaba con esmero sus trabajos. La traducción, en verso, va acompañada, en edición bilingüe, del texto latino que le sirve de base, el de Postgate; va precedida de un Prefacio (pp. 7-17), firmado en México, el 18 de noviembre de 1904, y seguida de Comentarios que abarcan las páginas 291 a 572, es decir, es claro que no se trata solo de una bella traducción en verso.

En el Prefacio nos encontramos con la persona que, como dice, tiene her-

¹ Cf. Moya del Baño, F., *Presencia de Tibulo*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1982, p. 31.

² Si el profesor Polo hace suya la idea, pronto contaremos con la traducción de estos poetas. Hago votos por ello.

³ Casasús. Joaquín D., *Las elegías de Tibulo, de Lígdamo y Sulpicia*, traducidas en verso castellano por (...), México, 1905. El único ejemplar que conocemos en España es este que manejamos (Madrid BN 2/ 86438). En el título leemos los nombres de "Tibulo, Lígdamo y Sulpicia"; nosotros nos referimos normalmente a la obra con el nombre Tibulo, o, en otras ocasiones, con *Corpus Tibullianum*, ya que se trata, como se sabe y acepta, de poemas de distinta autoría, aunque la mayoría pertenecen a Tibulo.

mosas razones para haber traducido, y ahora, para publicar, a Tibulo; son, por una parte, “despertar en la juventud mexicana el gusto por la poesía clásica” y llenar en la literatura española un vacío, que no llenó la traducción de Pérez del Camino. Ciertamente Tibulo hasta 1874, fecha en que se publica la mencionada traducción⁴, no contaba con ninguna completa al castellano⁵; la existencia de la versión de Casasús está, pues, justificada. Sin embargo hay otra razón más poderosa, que dice bien de la personalidad de su autor; nos informa de que Ignacio M. Altamirano⁶ había prometido publicar una traducción de Tibulo (él mismo lo decía en el prólogo que escribió para las poesías de Manuel M. Flores), pero, dice Casasús, Altamirano no llegó a poner manos sobre aquel trabajo; por eso, afirma “juzgué que era un deber mío para con su memoria (...) realizar el propósito que, como una ilusión de su vida, había acariciado, y cumplir la promesa contraída por él para con las letras patrias”, añadiendo, con el tópico de la modestia que su trabajo distará mucho del que hubiese podido realizar aquel “portentoso ingenio”, que unía a su inspiración la maestría en el manejo de la hermosa habla castellana⁷.

Ennoblecen, pues, la traducción de Casasús la juventud de su patria, a la que va destinada, y la memoria y honor del maestro Altamirano, al que se le dedica un homenaje de admiración y cariño; él, afirma Casasús, hubiese sido la persona adecuada para traducir a Tibulo, porque era poeta y alma gemela de Tibulo. Lo dice con palabras que consideramos deben citarse textualmente:

“La traducción que el maestro Altamirano hubiera llegado a hacer hubiera sido una verdadera obra de arte, porque para interpretar a Tibulo, el poeta tierno y elegíaco por excelencia, y copiar sus descripciones de la naturaleza y hablar de encantos, los que él hallaba en la vida del campo, y dar voz a sus arrebatos de pasión, y expresión á sus amores tan sensuales como profundos, nadie más a propósito que aquél gran poeta, hijo

⁴ Norberto Pérez del Camino, *Tibulo, Elegías*, Madrid, imp. J. Peña, 1874.

⁵ El jesuita valenciano Ceris y Gelabert (1743-1825) pudo acabar antes una traducción que permanece inédita y perdida; cf. Menéndez Pelayo, M., *Biblioteca de traductores españoles*, vols. I-IV, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander, *Obras completas de Menéndez Pelayo*, Madrid C.S.I.C. 1952-1953, (vols. 54-57), v. IV, p. 51. Sobre las traducciones de Tibulo en España podrá verse F. Moya, “Tibulo”, en *Diccionario Histórico de la Traducción en España* (en prensa).

⁶ 1834-1893. Se le considera el padre de la literatura mexicana, poeta y novelista, orador político, maestro y militar, héroe en la guerra, diplomático, profesor, periodista, etc., una personalidad indiscutible en la historia de México, que influyó decisivamente en todos los campos; como indígena defendió la identidad mexicana, pero sus lecturas de clásicos y modernos encuadraron esa mentalidad. Sus obras completas empezaron a editarse en 1986 por iniciativa de una bisnieta suya. En la actualidad es objeto de bastantes estudios.

⁷ Lengua que, por cierto, no conoció ni empezó a utilizar hasta los 15 años.

de las montañas del Sur, que nació y vivió, durante algunos años, al calor de una tierra tan bella como fecunda, y en cuyo espíritu se desencadenaron, quedando entregadas siempre á sus propios impulsos, todas las grandes pasiones, pero sobre todo, el amor, ya lo consagrara a la mujer, ideal supremo que constituye el atractivo de todos nuestros deseos; a la familia, puerto donde se refugian las almas que huyen de las tempestades de la vida, ó á la patria, tierra común por cuyo engrandecimiento ofrecemos todos nuestros esfuerzos y trabajos, todos nuestros triunfos y nuestras glorias y todo nuestro brazo y nuestra sangre" (p. 8s.).

Las palabras que acabamos de leer dicen más de lo que aparentan; la mirada de Casasús está contemplando en Altamirano lo que él valora, lo que él mismo quiere ser y siente que es; su vida lo confirma. Si su personalidad es semejante a la de Altamirano, la traducción que realiza, pese a calificarla él de "literal", posee virtudes que pueden ser semejantes a las que hubiésemos encontrado en la que no se llegó a realizar. Y, por otra parte, si alaba los valores de fidelidad a la familia y amor a la patria es, lógicamente, porque los valora y comparte.

Pero, lo que sí muestra la traducción de Casasús es la "honradez" del traductor que, aunque posee -así dice con exagerada humildad- un conocimiento de la lengua latina bastante superficial, ha buscado la opinión de comentaristas e intérpretes que aclaran y hacen comprensible el texto tibuliano.

Esta es otra de las grandes virtudes del trabajo de Casasús, pues no se limita a poner en verso, en un castellano rico y elegante, a Tibulo, sino que se ha ocupado de incorporar a sus traducciones las lecturas filológicas más significativas, es decir, ha tenido en cuenta los comentarios y traducciones anteriores; y hay algo más, el trabajo que hicieran los comentaristas que le precedieron no solo está detrás de sus traducciones, sino que aparece ampliamente en los comentarios que añade Casasús; el trabajo que el mexicano realiza es de una grandísima utilidad para la "juventud" a la que va dedicado, y lo es para los estudiosos en general, pues facilita el acceso a las contribuciones más importantes, que a lo largo de los tiempos, comenzando desde el Humanismo hasta los días en que traduce nuestro autor, se han publicado sobre el *Corpus Tibullianum*; aquí se pueden encontrar las ediciones y comentarios fundamentales, porque Casasús resume o traduce lo que ellos dicen.

Comienza aludiendo a los muchos problemas textuales que presenta el texto tibuliano y alude al trabajo no siempre acertado de los editores; pasa revista al de Iosephus Scaliger (que mucho critica), I. Dousa, I. Passerat, Gabbema, Jo. Vulpius, Ch. G. Heyne, E. Carl Bach, E. Baehrens, L. Müller, E. Huschke, L. Dissen, C. Lachmann, M. Haupt y A. Rossbach; en cuanto a los comentarios, dice haber seguido los más célebres, los de quienes con sus conocimientos han

expurgado el texto de errores, han hallado explicaciones claras a los pasajes difíciles de comprender, o han contribuido al conocimiento de usos y costumbres de Roma, que están presentes o aludidas en el *Corpus Tibullianum*; los encabeza Bernadino Cilenio, y sigue M. A. Muret, A. Estaço, I. Dousa, Broukhuis o Heyne⁸.

En los comentarios de Casasús todas estas obras y autores están incorporados, ya para abordar estructura, orden y transposiciones de versos, *lectiones* diversas, o cualquier clase de explicación, sea de *realia* o poética; los lugares paralelos aducidos por sus fuentes son seleccionados, y se comenta la traducción de los pasajes controvertidos siguiendo las explicaciones que han sido ofrecidas; en la primera elegía (p. 292), ya encontramos mencionado que la traducción de los versos 11s.: *Nam veneror, seu stipes habet desertus in agris/ seu vetus in trivio florida sertis lapis*, dístico que traduce en cuatro endecasílabos (“Yo rindo culto al solitario tronco/ que en los campos señala los linderos;/ en el camino, a la vetusta piedra,/ que flores enguirnaldan, reverencio”), contiene la explicación que han dado los críticos; añade Casasús que Tibulo se refiere a troncos y piedras que marcaban los linderos de las propiedades, y que eran objeto de adoración en los caminos, y que representaban al dios Término, a Silvano, a Pan y a Priapo; y no deja de aducir, en su apoyo, pasajes ilustrativos de Ovidio u Horacio.

Valga este ejemplo de muestra de unos comentarios que van incorporando explicaciones y textos clásicos, que hablan de historia, religión, literatura, y que nos ponen frente a los ojos a autores griegos, latinos, antiguos y tardíos, amén de estudiosos de diversas épocas; el acopio de información y el modo inteligente de presentarla permite entender mejor el texto de Tibulo, Lígdamo y Sulpicia, y aprender con las diversas y ricas relaciones de todo tipo que presenta nuestro autor.

Todo ello sirve de adorno a una hermosa traducción, digna toda ella de lectura; nos vamos a limitar, sin embargo, a unos ejemplos, escogidos casi al azar; el principio de la elegía I 2, en que el vemos cómo el poeta enamorado se siente desdichado:

Adde merum vinoque novos compesce dolores,
Occupet ut fessi lumina victa sopor:
Neu quisquam multo percussus tempora Baccho

⁸ Puede verse páginas 10-17; allí se encuentran algunos juicios y referencias bibliográficas exactas; sobre muchas de las obras citadas pueden verse, Moya del Baño, F., “Notas sobre ediciones y comentarios de Tibulo desde el Humanismo”, en *Simposio Tibuliano*, Murcia, Universidad, 1985, pp. 59-87.

Excitet, infelix dum requiescit amor.

Muy bien lo traduce Casasús, fielmente, pero, a la vez con la libertad que se permite a los poetas; la comparación lo evidencia:

“Dadme más vino para ahogar mis penas,
y que un grato sopor mis ojos cierre;
mientras mi amor se duerme infortunado,
de la embriaguez que nadie me despierte.

En I 5, los cuatro dísticos latinos iniciales son vertidos en ocho endecasílabos:

Creí yo altivo resistir tu enojo,
Mas son ya de tal gloria me envanezco;
Pues vivo cual peonza que los niños
Hacen girar con rauda movimiento.
Haz de amores arder al fiero amante,
Castígalo imponiéndole silencio;
Más no, por nuestras frentes y por Venus,
Por nuestra unión furtiva te lo ruego.

Que así decía en latín:

Asper eram et bene discidium me ferre loquebar:
At mihi nunc longe gloria fortis abest.
Namque agor, ut per plana citus sola verbere turben,
Quem celer assueta versat ab arte puer.
Ure ferum et torque, libeat ne dicere quicquam
Magnificum post haec: horrida verba doma.
Parce tamen, per te furtivi foedera lecti,
Per Venerem quaeso compositumque caput.

Y, para terminar, podemos recordar, invitando a la lectura completa del poema, el inicio de la famosa elegía a la paz (1,10)

¿Quién, ¡ay! las armas inventó el primero?
Fue de hierro y cruel quien tal hiciera;
Que hay desde entonces guerras y homicidios,
Y a la Muerte acortósele la senda.

Que traduce los versos latinos de Tibulo:

Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?
Quam ferus et vere ferreus ille fuit!

Tum caedes hominum generi, tum proelia nata,
Tum brevior dirae mortis aperta via est

Basten, pues de ejemplo de un trabajo en el que el autor decía esperar “justas censuras”; sin embargo, a sabiendas de esas posibles críticas, daba nueva ocasión y motivo para ellas; lo justifica con otros argumentos para nosotros elocuentes, al confesar que hace esto

“porque no me he podido curar todavía de la manía del trabajo que me obliga a consagrar a estudios literarios mis ocios dominicales, y algunas horas que a veces robo a más importantes y útiles ocupaciones. Empero, no debo quejarme de esta manía; antes a ella le soy deudor de un bien inapreciable, pues en ella he hallado casi siempre gratisimo solaz, y la dulce serenidad que por fortuna hoy reina en mi espíritu. La recompensa ha sido amplia”.

Con estas palabras acababa su prefacio; de ellas, y de lo anteriormente dicho, deducimos que su ocupación no era la de poeta, ni traductor, ni profesor de latín; otras más “importantes y útiles” eran sus ocupaciones; al poeta Tibulo le dedicaba los domingos y poco más. Casasús era, como habíamos visto antes, un hombre preocupado por su patria, por la juventud, por la familia, y tenía en grandísima estima y admiración a Altamirano. Y -lo que hoy nos puede interesar destacar- hallaba en la lectura de los clásicos gratisimo solaz y dulce serenidad. No poco, pues, aportan estos textos, cuya ausencia quizá ha colaborado en parte a provocar el desasosiego que hoy se ha instalado en nuestras vidas.

Este es el personaje singular, que se mantiene prácticamente igual a lo largo de su vida, y, por supuesto, firme en su devoción por los poetas latinos.

HORACIO

Antes de la traducción del poeta Tibulo había llevado a cabo otras; había comenzado Casasús traduciendo a Horacio; de 1900 son *Algunas Odas de Q. Horacio Flaco traducidas en verso castellano*⁹, que dedicaba “A Catalina”, su esposa.

En sus primeras palabras vemos cómo considera una temeridad haber abordado esta traducción, la cual pretende que sea fiel; debe excusarse por no ser hombre de letras; sin embargo, y por eso mismo se justifica diciendo que se

⁹ Continúa el título: “por Joaquín D. Casasús, con el comentario de Dubner y un Prólogo de Manuel Sánchez Mármol, en México, en la Imprenta de I. Escalante”. Manejo el ejemplar Madrid BN 2-89884. Tengo noticia de un ejemplar de 1899, que no he visto, con el mismo título y publicado en la misma imprenta, que se encuentra en la Real Academia española, sig. 12-V-21. En ningún lugar se dice que la edición de 1900 sea la segunda.

ha rodeado de los más sabios comentadores. El texto latino que elige para traducir es el de la edición de Firmin Didot, de 1855, y su versión, así lo manifiesta, sigue a Fr. Dübner; pero ha consultado también a Dionisio Lambino, fundador, como reconoce, de la interpretación sabia de Horacio y ha consultado igualmente las notas eruditas de Gaspar Orelli, y el Horacio *in usum Delphini* de Ludovicus Desprez, la edición de A. J. Valpy, la de E.C. Wickham, y la de Urbano Campos, cuyas notas, dice, “no merecen el desdén que por su traducción hemos sentido todos los estudiantes”; es decir nuestro autor cuenta con mucho de lo mejor que se ha escrito.

Es evidente que Casasús trabaja bien y con seriedad; para evitar errores, dice también que ha comparado su versión con las que ha podido haber a mano, españolas, francesas, inglesas e italianas, en prosa y en verso. Y reconoce que le ha sido de gran utilidad el *Horacio en España* de Menéndez Pelayo; también ha leído, gracias a la bondad de su amigo Francisco Sosa, una traducción de Horacio hecha en Argentina por Bartolomé Mitre. En cuanto al comentario, ha traducido, dice, el de Fr. Dübner que acompaña la edición de F. Didot, el cual, no deja de comentar, ha sido redactado a la manera del de Juan de Bond.

Justifica implícitamente haber elegido y traducido las notas de Dübner porque ve en él una “precisión sobria y elegante”; pero comunica a sus lectores que también a veces ha añadido otras notas tomadas de los antes citados Urbano Campos, Gaspar Orelli o Juan Bond, e incluso también podrán encontrar algunas notas suyas.

Es decir, este primer acercamiento a los poetas clásicos de un hombre no de letras, pero sí amante de las letras, tiene una virtud que permanecerá en sus restantes trabajos; lo hemos visto en su “Tibulo”, que nos ha servido de punto de partida; quizá por sentirse “ajeno” al mundo de la filología se ha exigido no desmerecer de él, y eso le ha movido a unir a sus traducciones estudios especializados, de otros, o aportarlos él partiendo de otros; y, como decíamos antes, la utilidad de ellos fue y sigue siendo notable.

Su capacidad de trabajo la destacaba Sánchez Mármol en el prólogo a esta obra, el cual firma en México el 2 de abril de 1898¹⁰; decía de Casasús que era un infatigable trabajador, que acompañaba de amor su trabajo a la vez que de belleza y buen gusto; lo compara con Martínez de la Rosa, Echegaray y Rafael Pombo (a este dice superarlo), comparaciones que ofrecen noticias indirectas sobre el personaje, que, además de poeta o escritor, compartiría funciones políticas o científicas con ellos.

En fin, la traducción, que se lee junto al texto latino no es de “algunas

¹⁰ Se deduce que en esa fecha tendría acabada –o casi acabada– la traducción.

odas"; es de un número muy notable de poemas, veintiuno, del libro primero¹¹; nueve, del segundo¹²; diecisiete, del tercero¹³; ocho, del cuarto¹⁴, además de siete epodos¹⁵ y el *Carmen saeculare*. Son traducciones muy hermosas, para las que Casasús elige sobre todo el verso endecasílabo y heptasílabo, siendo también notable la presencia de la "estrofa sáfica".

Como muestra de su trabajo traemos algunos breves pasajes, los primeros versos de la *oda* 1,4, la que inicia su amplia selección; dicen así:

Vuelve la Primavera y el Favonio
Y hacen cesar el riguroso invierno;
Con máquinas al mar llevan las naves,
Ya no blanquea con la escarcha el suelo,
Ya el ganado no gusta del aprisco,
Ni la lumbre le place a los labriegos;

Es una versión fiel, pero no literal, en seis endecasílabos de dos dísticos horacianos:

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni,
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
nec prata canis albicant pruinis.

El que los dísticos latinos estén representados por un esquema en el que un verso, el impar, está compuesto de dos, un tetrámetro dactílico y un trímetro trocáico, y el par corresponda a un trímetro yámbico cataléctico, quizá movió a Casasús a traducir un dístico por tres versos.

Dísticos y heptasílabos traducen la oda 1, 5, que está en Horacio en estrofa asclepiadea de asclepiadeos (2), heptasílabos (1), y octosílabos (1):

¿Qué adolescente grácil
Perfumado con líquidas esencias,
Bajo esa gruta, y entre tantas rosas
Amoroso te estrecha?¹⁶

¹¹ Las odas 4, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 30, 31, 32, 33 y 38.

¹² Las odas 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12 y 14.

¹³ Las odas 4, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 28 y 30.

¹⁴ Las odas 1, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14.

¹⁵ 2, 3, 6, 7, 13, 14, 15.

¹⁶ Cf. c. 1,5: Quis multa gracilis te puer in rosa / perfusus liquidis urget odoribus / grato, Pyrrha, sub antro? / cui flavam religas comam?

Y al endecasílabo acude también para traducir los trímetros yámbicos del epodo segundo, que comienza:

¡Feliz quien de negocios apartado,
Cual de los hombres la primera raza,
De toda usura libre, con sus bueyes
Las heredades paternas ara!¹⁷

Con estos textos dejamos el hermoso Horacio de Casasús, y pasamos a su Virgilio.

VIRGILIO

Virgilio, en concreto sus *Bucólicas*, es otro de los poetas de los que se ocupa; en 1903, salen a la luz en México, en la misma imprenta, la de Ignacio Escalante¹⁸; acompañan la traducción, como se indica en el título, los comentarios de Conington, Nettleship y Haverfield, además de algunas notas del propio traductor¹⁹.

Dedica esta obra al señor D. Rafael Ángel de la Peña y en el Prefacio (pp. vii-xviii), encontramos explícitas las ideas del autor, el valor que confiere a la traducción de los clásicos, a las suyas, sin duda también, pues pone de relieve la necesidad que tienen los jóvenes de volver sus ojos hacia los viejos ídolos “restaurados en sus altares”; estos textos traducidos pueden demostrar que estos autores antiguos se compadecen con los cánones del momento y sirven de base a la instrucción moderna. Defiende la necesidad de armonizar ciencias y arte, defender la verdad y la belleza, pues es esto lo que hace amar la vida.

Mucho dice del traductor este prefacio; la armonía que hay que buscar y él ya encontró es lo que justifica la defensa de la poesía clásica, que es la depositaria de todo lo verdaderamente humano.

La traducción, enfrentada al texto latino, de Conington, revisado por Nettleship y Haverfield, llega hasta la página 137, siguiendo en las páginas 139-444 los comentarios y notas. Como hemos recordado, allí se encuentran íntegros, traducidos al castellano, los de estos autores, pero no omite, pues suelen ser

¹⁷ Cf. epod. 2: *Beatus ille qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium, / paterna rura bobus exercet suis / solutus omni faenore.*

¹⁸ *Las Bucólicas de Publio Virgilio Marón, traducidas en verso castellano por Joaquín D. Casasús, presidente del Liceo Altamireno e individuo correspondiente de la Real Academia española.*

¹⁹ Manejamos el ejemplar del Instituto Cisneros T 31/78, que está dedicado por el autor al Excmo. Sr. Francisco Commeleran, con fecha 1º de enero de 1904; también hemos visto el de Madrid BN HA/ 28170.

conocidas y citadas, notas de Heyne, Benoist o Dubner, y también de Keightley o Martyn. El alarde de erudición, prestada, como él reconoce, es, sin embargo, de una utilidad enorme para esos mismos jóvenes a los que Casasús tiene *in mente* en cada una de sus versiones²⁰.

Solo un breve pasaje, apenas cinco endecasílabos, que traducen los cinco primeros hexámetros de la primera bucólica, nos vale para ilustrar su traducción:

Bajo un haya coposa recostado
Rústicos sonos con tu avena ensayas:
Mas los fértiles campos hoy nosotros
Dejamos desterrados de la Patria;
Y Amarilis decir al bosque enseñas
Tú, feliz a la sombra de las ramas.

Si miramos el texto latino comprobamos, como en otros casos, la fidelidad y la actualización (“viejos ídolos restaurados en sus altares”); basta con comprobar la eliminación de Títyro, que se repite dos veces en boca de Melibeo en el texto latino; sí ha conservado, sin embargo, el nombre de “Amarilis”.

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui musam meditaris avena:
nos patriae fines et dulcia linquimus arva.
nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
formonsam resonare doces Amaryllida silvas.

CATULO DE 1904

Los ocios dominicales no daban pocos ni malos frutos a nuestro Casasús; su capacidad de trabajo era mucha, pero también su inteligencia, y otras dotes, como su dominio de todas las lenguas de cultura, que le facilitaba la lectura de las mejores obras de la filología europea, amén, lógicamente, de su buen conocimiento del latín. Queda patente de nuevo cuando se contempla el libro que publicó en 1904, *Cayo Valerio Catulo. Su vida y su obra*²¹.

En su Prefacio da cuenta de la génesis del mismo; en ella se aunan el gusto por los textos del poeta y la admiración y cariño hacia Altamirano. Cuenta Casasús que, cuando a él lo nombraron Presidente del Liceo que lleva el nombre de tan admirada persona, quiso honrar la figura de Altamirano, lo que le llevó a

²⁰ Cierra la obra un Índice y una Fé de erratas.

²¹ Autor: Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano e individuo correspondiente de la Real Academia española. Con un Prólogo de Victoriano Salado Álvarez, México, 1904. Hemos manejado el ejemplar Madrid BN H-A -16400

pronunciar una serie de conferencias sobre Catulo, Tibulo, Propertio, Horacio y Virgilio, que son, dirá otra vez más, los poetas que más ama y a cuyo estudio y traducción dedica sus ratos de ocio los últimos años²²; de ellos, de Catulo también, dice tener reunidos ediciones, traducciones y comentarios alemanes, italianos, franceses e ingleses. En cuanto a esta obra de Catulo, informa de que en la sesión que celebró el Liceo en diciembre de 1902 ya leyó lo que son los tres capítulos primeros, y que en las sesiones de mayo de 1903 dió término a su labor.

De capital importancia nos parecen las afirmaciones siguientes, que hablan de la naturaleza de este y de todos sus trabajos. Quizá con demasiada modestia afirma otra vez que en él nada hay de original, por lo que “nada enseña a los humanistas conocedores de la literatura latina”. Mucha modestia hay, al menos en las palabras; ciertamente, se suele reconocer que ofrecer “un estado de la cuestión” es un trabajo muy valioso, que no todos pueden hacer bien; en cuanto a su utilidad, sí la reconocía expresamente Casasús, sobre todo para los jóvenes, que hallarán en él, dice, un resumen de los trabajos emprendidos hasta hoy acerca de Catulo, con el objeto de precisar los episodios de su vida, rectificar o aclarar su texto y de explicar y hacer apreciar mejor sus obras. Promete, porque si no la obra quedaría incompleta, la traducción, de la que solo, dice, le faltan por concluir algunos poemas. Firma la obra el 3 de mayo de 1904.

Antes de los diversos capítulos se lee el Prólogo de Victoriano Salado Álvarez, que, como su título indica, “Conferencias sobre literatura clásica”, suponen una reseña laudatoria de las que Casasús pronunció en el Liceo Altamirano, como ya hemos mencionado, sobre los poetas latinos, entre las que estaban las de Catulo, convertidas ahora en libro. Con el ejemplo de lo hecho por Casasús, al que compara con Gaston Boissier²³, proclama que la literatura clásica no es solo para tres o cuatro eruditos; insiste, pues, el prologuista en las opiniones hechas vida del autor. El “prólogo” está firmado en México en 1903.

Los índices de los capítulos del libro dan fe de las grandísimas virtudes de este trabajo, que sitúa con inmensa claridad ante los ojos del lector todas las cuestiones discutidas por los filólogos hasta el momento, y todo lo digno de saberse. Son los siguientes: I. Fecha, lugar de nacimiento y nombre de Catulo (p. 33); II. Catulo y sus amigos (p. 51); III. Los amores de Catulo con Lesbia (p. 103); IV. Las obras de Catulo (p. 123); V. Los manuscritos de Catulo (p. 137); VI. Las ediciones de Catulo (p. 157); VII. El poeta (p. 187); VIII. Las poesías ligeras de Catulo (p. 209); IX. Los epigramas (p. 219); X. Las Odas, himnos y epitalamios (p.

²² De Propertio no he encontrado que hiciese, y menos que publicase, ninguna traducción.

²³ Cf. P. 23.

243); XI. Las elegías y los cuentos épicos (p. 257); XII. La métrica de Catulo (p. 297); XIII. Los imitadores de Catulo p. (327); XIV. Conclusión.

La mera mención de ellos, el que tantos aspectos de Catulo, o relacionados con Catulo le interesaran a Casasús, es señal evidente de que, como afirma, consideraba a Catulo “el primero y más genial de los poetas líricos de Roma”, y de que él hace un muy digno y valioso trabajo.

CATULO DE 1905.

Como había prometido en su Catulo de 1904, tradujo Casasús y dio a la luz los poemas que ya entonces tenía, casi todos, traducidos²⁴. Así lo manifiesta al decir que con esta traducción del “príncipe de los poetas líricos latinos” quiere cumplir la promesa que había hecho a sus amigos del Liceo. Ha dedicado al trabajo, como suele ser habitual en él, “sus ocios dominicales”, y se lamenta y excusa de no haber tenido el tiempo necesario para corregir la obra; su situación personal ha sido muy complicada (leemos expresiones como “agotado por enfermedades”, “vencido por la pena”), y a ello se han añadido las responsabilidades que su gobierno le ha encomendado cerca de los Estados Unidos del Norte; reconoce que podía no haber publicado el trabajo, pero –de nuevo vemos el valor de la amistad– prefiere complacer a sus amigos y no demorar más la promesa.

Comprobamos otra vez que la juventud está en la mente del traductor; a ella desea dar a conocer los eternos modelos de la poesía latina. Dedicar, como es también costumbre, unas palabras a la traducción; informa de que ha seguido el texto oxoniense de R. Ellis, de que ha pretendido la fidelidad, pero ha huido de la literalidad, que es enemiga del buen gusto. Propósito suyo ha sido utilizar el lenguaje adecuado, dejar vivas las ideas, sin hacer perder las imágenes.

La obscenidad de algunas expresiones ha intentado salvarla²⁵, y solamente ha omitido traducir un poema, el LXVII. Ha añadido, sin embargo, los *priapea*.

²⁴ *Las Poesías de Cayo Valerio Catulo traducidas en verso castellano por Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano e individuo correspondiente de la Real Academia española*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, S. Andrés, número 69, 1905,

²⁵ Puede verse su traducción del poema 16, que comienza *Pedicabo ego vos et irrumabo*: Yo os he de convencer de que soy hombre, / Cínico Furio, afeminado Aurelio; / ¿Me juzgáis poco púdico, vosotros, / Porque algo muelles encontráis mis versos? / Si castos ser conviene á los poetas, / Los versos no han de ser como ellos. / Para haber sal y gracia, deben muelles / Poco púdicos ser, y los deseos / Incitar, ya no digo de los niños, / Sino de aquellos que por ser ya viejos / Mover no pueden sus caderas duras. Porque a millares ofrecí los besos, / ¿Poco viril me suponéis acaso? / Yo voy de que soy hombre a convenceros. El “yo voy de que soy hombre a convenceros” se suele traducir más literamente por “os daré por el culo y por la boca”, “os joderé/ os sodomizaré y me la chuparéis”, etc.

Igualmente da cuenta de que le ha parecido oportuno encabezar los poemas con “títulos”, los que se leían en las ediciones del XVI, XVII y XVIII –las cuales es evidente que posee–, títulos que estaban en el manuscrito *Sangermanensis*.

En esta traducción, y en contra de lo que ocurre en todas las demás del autor, no se encuentran notas ni comentarios de ninguna clase; justifica esta ausencia de “discusiones” en que en su anterior “Catulo”, el de 1904, “vida y obras” estaban ampliamente contempladas; es posible, a nuestro juicio, que no dispusiera del tiempo que esas notas precisan; de todos modos sí deja claro que el hecho de que no estén expresas, no significa que él no haya acudido para su traducción a los comentarios, en concreto, al “copioso comentario de Robinson Ellis”, y, cuando éste no le satisfacía, al de H.A. Munro.

No alude a que haya consultado traducciones en otras lenguas, como expresamente lo hace en otros trabajos, pero es lógico que sí las consultase. En fin, para terminar dejamos ya que Casasús nos hable directamente en su bella traducción “A Lesbía”:

Vivamos para amarnos, Lesbía mía,
Y mientes no paremos en lo que hablen
De nosotros los viejos pudibundos;
Pueden soles ponerse y levantarse;
Dormiremos los dos perpetua noche
cuando por siempre nuestra luz se apague.
Ven y dame mil besos, luego ciento,
Otros mil y otros cien al punto dame,
Y otra vez cien y mil dame enseguida;
Y al ir a completar muchos millares,
La cuenta equivoquemos, que ignorando
Cuantos besos a darme al fin llegaste,
Por lo menos, ¡oh Lesbía!, a algún celoso
Le ahorraremos la pena de envidiarme²⁶.

MUSA ANTIQUA

Decía Casasús en su edición de Tibulo que la traducción de Altamirano, poeta, hubiese sido, mucho mejor que la suya; posiblemente sí, no lo podemos saber, pero sí sabemos que Casasús poseía algunas dotes poéticas, como sus

²⁶ Cf. c. 5: uiuamus mea Lesbía atque amemus / rumoresque senum seueriorum / omnes unius aestimemus assis. / soles occidere et redire possunt / nobis cum semel occidit breuis lux / nox est perpetua una dormienda. / da mi basia mille deinde centum / dein mille altera dein secunda centum / deinde usque altera mille deinde centum / dein cum milia multa fecerimus / conturbabimus illa ne sciamus / aut ne quis malus inuidere possit / cum tantum sciat esse basiorum.

traducciones pueden avalar, y desde luego lo evidencian sus poemas reunidos en su obra *Musa antiqua*. Él sigue negando, empero, esa realidad, quizá recordando lo que decía Horacio sobre a quién había de dársele el nombre de “poeta”²⁷. Así lo vemos en un “poema” que se sitúa en el Prefacio, (“En el album de Carmen Fortuño”); dice así:

Yo poeta no soy; que los poetas
 Pulsan su propia lira,
 Y yo tan solo soy un arpa muda
 A quien su dueño en el salón olvida,
 Y si no hay una mano que la pulse
 El arpa nunca vibra;
 Y si hay notas que viven en sus cuerdas
 En sus cuerdas están como cautivas.

 ¡Ah, cuántas notas que brotar no pueden
 hay en las cuerdas mías!
 Son aves mil, de un bosque habitadoras,
 Por la nieve invernal entumecidas.

 Alguna vez de Príncipes ya muertos
 De la Musa latina
 Vienen a mí las almas, y ellas solas
 Mis cuerdas pulsan y a cantar me obligan.
 Pero es porque lamento que la muerte
 Acallara sus liras
 Y anhelo que sus cánticos sonoros
 En mis cuerdas encuentren otra vida.

 Mas de esos cantos apagados ecos
 Son los que en mi arpa vibran,
 E imitar nunca pueden la belleza
 De aquella incomparable poesía.

.....

Las poesías que se encuentran en esta obra guardan mucha relación con las traducciones de los poetas latinos que venimos recordando; las componía a la vez que traducía; observamos que de 1904 es la primera edición de *Musa antiqua*, que, pasados unos años, completará²⁸; que un año antes había publicado

²⁷ Cf. HOR. serm. I 4, 43s.: ingenium cui sit, cui mens divinior atque os / magna sonaturum, des nominis huius honorem.

²⁸ *Musa antiqua*, por Joaquín D. Casasús, [s.l.] Imprenta I. Escalante 1904, 128pp. (ejemplar de Madrid BN 2/ 86848); *Musa antiqua*, por Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano (2ª edición), México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1911, 324 pp. (ejemplares en Instituto Cisne-

su *Bucólicas*, y en ese mismo 1904 está traduciendo a Catulo; lo dice en su edición de “Vida y obra”, en que promete dar a la luz la traducción que está casi acabada y que publicaría al año siguiente. Estas simultaneidad y gran parte de su temática justifica que dediquemos unas palabras -pocas- a esta importante obra²⁹.

Con “antigua” no se refiere Casasús, como cabría esperar, solo a Grecia y Roma; el abanico es mayor. Esta *Musa antiqua* la componen poemas que tratan, como indican los títulos que los preceden, de: “Egipto” (p. 17); “Grecia” (p. 39); “Roma” (p. 89); “Tierra Santa” (p. 163); “España” (p. 177); “Paisajes” (p. 215); “Hojas de album” (p. 245); y “Traducciones” (p. 269); en la mayoría de ellas un breve texto de un autor clásico precede al poema (Mosco, Teócrito, Anacreonte, Virgilio, Ovidio –este poeta muy presente-, Catulo, Horacio o Tibulo), pero no se trata de traducciones, sino poemas originales, en todo caso, recreaciones libres de un tema que se preludia; sin embargo, sí lo son, como queda expresado, las que dedica el autor sobre todo al poeta José M^a Heredia, tan valorado e influyente siempre en el mundo hispanoamericano.

Pero dejamos ya al traductor, del que sabemos, gracias a lo que leemos en su obra, muchas cosas, para hacernos más preguntas sobre él. ¿Quién es este personaje, que no es hombre de letras, como él mismo va repitiendo en sus ediciones, que tiene responsabilidades por encargo del Gobierno, que admira a Ignacio M. Altamirano, que fue Presidente del Ateneo Altamirano, o individuo de la Academia española?

A este último “título” (individuo de la Academia) debemos sin duda la existencia de algunos de los pocos ejemplares que existen en España de sus traducciones; concretamente en el Instituto Cisneros de Madrid; los que el autor dedicó a D. Francisco Commeleran, secretario perpetuo de la Academia, fueron donados por este, junto con su Biblioteca, al mencionado Instituto Cisneros.

En cuanto a su admirado Ignacio M. Altamirano, era su suegro; se casó con Catalina, hija adoptiva de Altamirano³⁰; con él mantuvo una relación absolutamente filial a lo largo de su vida; la correspondencia de Altamirano, que está publicada, ofrece muchos datos de interés.

Pero en las bibliotecas, y ahora en las páginas de internet, encontramos tí-

ros, T 10/23; Madrid BN 4/27004, 2-86848 y HA -29399). El número de páginas, 128 y 324 respectivamente, confirma que la segunda edición está “aumentada”; también “revisada”, aunque nada de ello se diga. La segunda se reeditó en México, Consejo editorial del Estado de Tabasco, 1981, 154 pp. (ejemplar en CSIC R-35182).

²⁹ Nos limitamos a la segunda edición.

³⁰ Catalina Sierra Casasús, bisnieta de Altamirano, y nieta de Casasús, es la que inició en 1986 la edición de las obras completas de Altamirano, como antes decíamos.

tulos e informaciones que muestran claramente cuáles eran las ocupaciones de las que descansaba los domingos nuestro personaje. Vemos que entiende y escribe, y está preocupado, desde 1885, por la hacienda pública, problemas monetarios y bancarios³¹, que tiene un papel fundamental en las Conferencias Pan-Americanas, y lógicamente, una relación diplomática con Estados Unidos, en donde fue embajador plenipotenciario³². Importantes fueron, como se reconoce, sus aportaciones como *La cuestión de los bancos*, *Las instituciones de crédito en México*, *Los problemas monetarios y la Conferencia de Bruselas* y *La reforma monetaria en México*.

Todo ello se explica bien si sabemos que estudió derecho en la Escuela Nacional de Jurisprudencia de México (la economía y la política era propia de los juristas); se sabe que, tras licenciarse, fue nombrado secretario de Gobierno de su estado natal; también que desarrolló una importante labor docente como catedrático en la Escuela de Ingenieros, en la Escuela Nacional de Jurisprudencia y de Economía política en la universidad mexicana. A él, junto con otros intelectuales juaristas, se debe la inauguración en Tabasco de un Instituto Superior, el Instituto Juárez. Asimismo, participó en las redacciones del Código de Comercio, de la Ley de Instituciones de Crédito y de la Ley Monetaria. En 1892 representó a México en la Conferencia Monetaria Internacional que tuvo lugar en Bruselas (Bélgica). Además de diversos cargos diplomáticos, fue diputado y, en 1902, resultó elegido presidente del Congreso; papel fundamental tuvo en litigios fronterizos o en cuestiones del “agua” (trasvases), y un larguísimo etcétera, en el que hay que incluir el periodismo, ya que dirigió y creó periódicos. Como su suegro, con el que tenía tanto que ver, fue una figura fundamental en su momento³³, una personalidad múltiple, influyente y decisiva en la política y

³¹ Cf., por ejemplo, *Historia de la deuda contraída en Londres, con un Apéndice sobre la hacienda pública*, México 1885, Imprenta del Gobierno, 532 pp. *La Question de l'argent au Mexique, matériaux présentés par Joaquín D. Casasús*, Paris, 1892, Chaix, 136 pp. (ejemplar en Madrid, Real Academia de Ciencias morales y políticas); *Le probleme monetaire et la Conference internationale de Bruxelles*, Paris [s.n.] 1893, 189pp. (ejemplares Madrid, Ateneo de Madrid, sign. F-1766, y Real Academia de Ciencias Morales y políticas sign. 17046 (1)).

³² Cf. *The Record of Achievement of the Pan-American Conference* 27, Supl. M., 06, 5-13; *The Pan-American Conference and their significance* L.S. Roe, Joaquín D. Casasús, Joaquim Nabuco, Ignacio Calderón, Bernardo Calvo, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 24, Supplement (may 1906, 1-22); *Convention between the United States and Mexico providing for the Equitable Distribution of the water of the Rio Grande (...)*, *The American Journal of International Law*, v. 1, nº 3. Suppl.: Official Documents (jul. 1907, p. 281-284), etc. etc.

³³ Esta multiplicidad de facetas viene reflejada en una obra algo distinta, pero que conserva el mismo espíritu, *En honor de los muertos* por Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano, México 1910 (ejemplar en Madrid BN R-24244); sabemos de ediciones con otras fechas, pero no las hemos visto. En ella nos encontramos con una serie de personalidades de distintos lu-

la economía, digna de estudio, pero de estas facetas se encargan otros; nosotros ni debemos ni sabemos. Nos basta insistir en la actividad de la que venimos hablando, la de intelectual humanista, amante y traductor de los poetas latinos, lo que le llevó sin duda a la Presidencia del Ateneo Altamirano, a ser nombrado individuo de la Academia Española, a mantener relaciones con los grandes hombres del momento. En fin, su ingente y variada actividad, que implicaba viajes, reuniones, discusiones al más alto nivel fueron compensadas con el amor a las letras, con la lectura de los clásicos, con un fecundo *otium* dominical. La valía de sus traducciones no se la reconocemos nosotros; lo hizo Menéndez Pelayo, como muestra claramente una carta de 15 de febrero de 1905 de Casasús a D.Marcelino³⁴.

FRANCISCA MOYA DEL BAÑO

Universidad de Murcia

gares, lo que evidencia algo sabido; sus diversos “oficios” le relacionaron con las personalidades más importantes de su época: francesas, españolas, brasileñas, estadounidenses, y, lógicamente, mexicanas. Esta obra muestra igualmente sus dotes de orador.

³⁴ Cf. Epistolario de Menéndez Pelayo, v. 18, carta 73; más veces encontramos a nuestro traductor en este epistolario, concretamente en cartas de Rafael Ángel de la Peña (cf. por ej. la de 4 de enero de 1903 (vol. 16, carta 689).

JUNTOS, PERO NO REVUELTOS: LA COLECCIÓN DE CUENTOS INTEGRADOS EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS

Hablar de la colección de cuentos integrados¹ en las literaturas hispánicas resulta complicado tanto por la escasez de estudios críticos sobre el tema² como por la maleabilidad del género *cuento*, adscripción bajo la que actualmente se aglutinan páginas a medio camino entre el texto narrativo y el fragmento, la viñeta, el ensayo, el apólogo, la fábula, el instructivo o el poema en prosa. Baste recordar en este sentido el éxito de la minificción, una de las aportaciones más originales de Latinoamérica a la literatura universal, categoría que algunos críticos incluyen bajo el marbete *cuento* pero que, como señala Lauro Zavala, sólo puede ser estudiada aparte; esto es, como “serie fractal” según la nomenclatura que propone el crítico mexicano para los microrrelatos enlazados (Zavala 2004: 2)³.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, en las siguientes páginas trazaré un recorrido por las más significativas colecciones de cuentos integrados en español a la luz de una tesis fundamental: en esta categoría han corrido paralelas dos corrientes estéticas a lo largo de los últimos ciento treinta años. La primera procede de los textos costumbristas decimonónicos e intenta ofrecer una visión caleidoscópica pero total de la realidad que retrata; la segunda, sin embargo, hunde sus raíces en la experimentación de las vanguardias y, más recientemente, en las ficciones borgesianas, reflejando un universo en el que es imposible la aprehensión de verdades absolutas.

En la primera tendencia predomina la nostalgia del pasado y el repudio de la realidad actual, la crítica socioeconómica y la revisión de los modelos estable-

¹ Aunque la terminología para nombrar los cuentos interrelacionados en un volumen es muy abundante y procede en su mayoría de la crítica anglosajona, pionera en este tipo de estudios - “cuentos integrados”, “secuencia de cuentos integrados”, “ciclo cuentístico”, “cuentos enlazados”, “cuentos moleculares”, “cuentario” o “colección de cuentos integrados”-, en este artículo usaré los términos “cuentario” y “colección de cuentos integrados” por ser los más neutros, lo que ya destaca Mora en “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)” (Mora 132).

² Son pocos y muy recientes los estudios dedicados al tema en español, destacando en este sentido los trabajos pioneros de Mora, Antonaya y Gomes y el volumen *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en Latinoamérica*, editado por los profesores Evelia Romano y Pablo Brescia (cf. Noguerol 2006).

³ Zavala distingue entre “fragmento” y “fractal”, destacando cómo el primero es autónomo - relacionable por tanto con el cuento- y el segundo conserva las características de la serie a la que pertenece, por lo que se equipara a la minificción.

cidos por la historia. Estaría compuesta, por tanto, por cuentarios clásicos y modernos, de marcado carácter narrativo. En la segunda, por su parte, son fundamentales los juegos metaficcionales, la ironía y el desencanto ante cualquier certidumbre, por lo que los textos que la componen –colecciones de relatos experimentales e híbridos- se adscribirían a la vertiente de pensamiento posmoderno.

Ambas tendencias estarían perfectamente representadas en los cinco campos referenciales que Maggie Dunn y Ann Morris proponen en relación a las colecciones de cuentos integrados en inglés. Las formas *clásicas* de estos ciclos presentarían unidad espacial y/o de personaje (individual o colectivo), manifestando un sentimiento de nostalgia hacia el pasado y de alienación en el presente. Por el contrario, las formas *contemporáneas* de estas series, correspondientes a la sensibilidad posmoderna, serían aquellas que tratan básicamente sobre el acto de crear o narrar, en las que los textos descubren su esencial naturaleza irónica, metaficcional e intertextual (Dunn y Morris 1-19). Son, por consiguiente, dos maneras de aprehender el mundo que se han manifestado sucesivamente –primero la sensibilidad moderna y luego la posmoderna- pero que hoy conviven con naturalidad. Este hecho explica la frase que he utilizado como título de mi exposición para los textos integrados: “Juntos, pero no revueltos”⁴.

TEORÍAS SOBRE EL CUENTARIO

La colección de cuentos integrados surge como consecuencia de lo que comentara André Jolles sobre las formas simples en su ensayo homónimo: la combinación de éstas conduce al desarrollo de formas literarias complejas (Jolles 24). Una hipótesis semejante fue formulada por Alastair Fowler, quien postuló que en el origen de las formas literarias nuevas podían encontrarse siempre textos menores (Fowler 48).

Forrest Ingram ofreció una de las mejores definiciones sobre esta nueva categoría textual cuando la presentó como “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (Ingram 19). Este hecho sería ratificado posteriormente por Susan Garland Mann -“There is only one essential characteristic of the short story cycle: the stories are both self-sufficient and interrelated” (Mann 16)- y por Robert Luscher: “The story’s status as a significant part of a progressive whole

⁴ Para entender el cambio entre estas dos sensibilidades resulta especialmente interesante consultar el artículo de Lauro Zavala “El cuento clásico, moderno y posmoderno (elementos narrativos y estrategias textuales)” en *Cuento y figura. La ficción en México*. Ignacio Díaz Ruiz, Eduardo Casar, Pablo Brescia et al. eds. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.

does not undermine its independence, but rather expands its function and significance within an open book" (Luscher 166-167).

En el caso de los cuentarios en español, contamos con antecedentes tan significativos como *El libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*, texto escrito en el siglo XIV por don Juan Manuel y en el que se integran en el marco de una conversación entre amo y criado relatos derivados tanto de las parábolas cristianas como de las fábulas grecolatinas, las historias caballerescas o las tradiciones islámicas; más adelante, la tradición de relatos vinculados se manifestaría en los comienzos de nuestra novela (ya fuera en la tradición picaresca, pastoril o de caballerías), para alcanzar una de sus mejores expresiones en el siglo XVII con los *Sueños* de Quevedo.

En la Modernidad, el cuento ha gozado de especial prestigio entre los autores latinoamericanos. No olvidemos su reconocimiento por parte de Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, quienes plasmaron en inolvidables páginas las posibilidades infinitas de un género renovado a partir de las creaciones de Edgar Allan Poe.

Especialmente significativo resulta el incremento de relatos publicados desde los años sesenta del siglo XX hasta nuestros días, hecho que se corresponde con la fascinación por la estética del fragmento que define nuestro tiempo. En el caso de España, donde se privilegió la novela por encima de cualquier otro género durante la etapa franquista, se produjo una verdadera eclosión de la brevedad a partir de 1975. Como señalara Fernando Valls en su artículo "El renacimiento del cuento en España (1975-1990)", "hallamos con frecuencia relatos formando parte de novelas, trastocándose así las fronteras de los géneros, adquiriendo ambos una nueva dimensión en su unidad y complementariedad" (Valls 39).

Debido a este interés, los cuentarios han sido muy abundantes en las letras hispánicas. Sin embargo, en general han resultado incomprendidos, relegados al grupo de los textos inclasificables o taxonomizados como novelas para satisfacer criterios de mercado.

Así, una colección de cuentos integrados tan evidente como *La frontera de cristal* (1995), de Carlos Fuentes, apareció en la editorial Alfaguara con el subtítulo "una novela en nueve cuentos" debido a que los textos, que pueden ser leídos de forma independiente, se encontraban unidos por el tono humorístico, el tema de la inmigración, la historia –las difíciles relaciones entre México y Estados Unidos a lo largo de doscientos años-, y los personajes –la familia Ba-

roso.⁵ Así ocurrió también con *La casa en Mango Street* (1983) de Sandra Cisneros, aparecida en inglés y traducida al español en 1995, los *Cuentos de Eva Luna* (1989) de Isabel Allende –publicados como novela aunque en el título aparezca reseñada su adscripción genérica–, o los textos que componen *Difuntos, extraños y volátiles* (1983) del venezolano Salvador Garmendia, bautizados por su autor con el nombre de *novela* aunque compongan un claro cuentario.

Obviamente, es necesario crear conciencia de esta nueva categoría textual para evitar tamaños dislates. Como señalara con toda propiedad Todorov:

C'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des horizons d'attente pour les lecteurs, des modèles d'écriture pour les auteurs. Ce sont en effet là les deux versants de l'existence historique des genres (...). D'une part, les auteurs écrivent en fonction du (ce qui ne veut pas dire: en accord avec le) système générique existant (...). D'autre part, les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, le système du diffusion du livre ou simplement par ouï-dire; il n'est cependant pas nécessaire qu'ils soient conscients de ce système" (Todorov 34-35).

LOS CUENTARIOS MODERNOS

Como ya señalé, las colecciones de cuentos integrados modernas presentan unidad espacial, temática y de personajes para ofrecer una visión totalizadora de la realidad, en la que predomina la nostalgia del pasado y la visión de un presente marcado por la alienación. Veamos los títulos más significativos en la evolución del género.

Textos unidos por el espacio: la ciudad y el pueblo.

En América Latina, encontramos un precedente claro del cuentario moderno en las celeberrimas *Tradiciones peruanas* (1872-1919) de Ricardo Palma, seis volúmenes que reúnen páginas a medio camino entre la anécdota costumbrista y amable, la conseja de la abuela y el apunte histórico, y que en su momento recuperaron la cadencia del habla limeña y el sentimiento de identidad nacional para los compatriotas de Palma. Las tradiciones, que pueden ser leídas de forma independiente, se caracterizan por retomar personajes, por contar con un mismo narrador de los hechos y por narrar la intrahistoria de “la ciudad de los Reyes” desde sus albores hasta el siglo XIX. De ahí su subtítulo de “serie” y la originalidad de su tono, que ha sido retomado recientemente por el hispano-

⁵ Fuentes continúa la tradición de cuentarios sobre la frontera como *Los viernes de Lautaro* (1979), de Jesús Gardea; *Tijuanenses* (1989), de Federico Campbell o *Registro de causantes* (1992), de Daniel Sada, títulos que demuestran la preocupación por este tema en la más reciente literatura mexicana.

peruano Fernando Iwasaki en sus excelentes *Inquisiciones peruanas* (1994).

Misteriosa Buenos Aires (1950), del argentino Manuel Mujica Lainez, continúa esta línea revisionista, ahora marcada por el culturalismo y exenta del humor que rezuman las páginas de Palma. Mujica repasa en un lenguaje neo-modernista los sucesos que marcaron el devenir de Buenos Aires desde 1536 a 1904, deteniéndose con nostalgia en las grandes familias que determinaron la vida aristocrática de la ciudad. Este ejercicio de memoria se repite con frecuencia en las letras hispánicas. Así, Paloma Díaz-Mas refleja en *El sueño de Venecia* (1992) la historia de Madrid desde el siglo XVII hasta nuestros días centrándose en el espacio reducido de la calle del Pez y a través de personajes unidos por un omnipresente retrato de bodas. Por su parte, en *Ciudad lejana* (2003) el ecuatoriano Javier Vascónez describe con suntuosidad la historia de Quito desde la Colonia hasta nuestros días a través del clan de los Castañeda. Al final del cuentario, el último miembro de la estirpe experimenta un terrible sentimiento de desarraigo entre fotos y recuerdos que no alivian su soledad mientras percibe el crecimiento de una ciudad ajena, construida gracias al auge petrolero e ignorante de su historia.

Frente a los escritores que prefieren recrear un pasado ya perdido, se encuentran los que retratan la ciudad en el presente. Esta línea fue iniciada por el argentino Roberto Arlt en sus *Aguafuertes porteñas* (1928-1935), textos híbridos entre la crónica, el cuadro de costumbres y el cuento en los que se revela con humorismo agrídulce la idiosincrasia de Buenos Aires y los habitantes de su arrabal. Todos sus personajes se distinguen por su vagancia y por su identidad difusa, consecuencia del gran aporte inmigratorio experimentado por el país a principios del siglo XX. Unidos por el espacio inhóspito de Misiones se encuentran asimismo *Los desterrados* (1929) del uruguayo Horacio Quiroga, individuos que, como los retratados por Arlt, apenas se comunican entre sí y que ignoran las circunstancias análogas en las que se desenvuelven sus duras existencias⁶.

El tema de la alienación cobra una importancia fundamental en los años cincuenta, marcados por la filosofía existencialista. Así se aprecia en *La noria* (1951), de Luis Romero, retrato amargo de la Barcelona de posguerra donde treinta y siete personajes signados por la soledad y la incomunicación unen sus historias mediante un efectivo recurso: el individuo que ha aparecido circunstancialmente en un cuento se convierte en protagonista del siguiente. Esta misma situación de extrañamiento asfixia a los solitarios del extrarradio barcelonés

⁶ Este hecho ya fue destacado oportunamente por Kennedy: "Characters in story sequences, unlike those in novels, rarely meet or become conscious of one another and thus remain unaware of the ways in which their situations may be similar" (Kennedy 196).

que protagonizan *Las afueras* (1959), de Luis Goytisolo, y a los *Montevideanos* (1959) de Mario Benedetti, colección de cuentos integrados que ya en el título homenajea al canónico *Dubliners* de James Joyce.

Aunque publicada en 1973, *La palabra del mudo* de Julio Ramón Ribeyro reflejará la presión de la modernidad tecnológica sobre la Lima de los años cincuenta, denunciando la pauperización del interior del país y la deshumanización de la ciudad como consecuencia de la salvaje industrialización a que fue sometida. De forma semejante, Salvador Garmendia tradujo el impacto enajenante de la urbe a través de los extraños ensueños y divagaciones de los personajes que pueblan las páginas de *Difuntos, extraños y volátiles* (1983), y el uruguayo Julio Ricci diseccionó la existencia de *urbanitas* mezquinos y solitarios, felices en su propia inmundicia, en cuentarios de títulos tan significativos como *Los maniáticos* (1970), *Los mareados* (1987) o *Los perseverantes* (1993).

Frente a la hostilidad citadina, los pueblos y comarcas campesinas se descubren aún inmersos en el espíritu de las consejas, historias a medio camino entre la realidad y la ficción que unen a los habitantes de la comunidad y con frecuencia nos sumergen en extraordinarios juegos metaficcionales. Es el caso de *El bosque animado* (1943), del gallego Wenceslao Fernández Flórez; *De Zitilchén* (1981) del mexicano Hernán Lara Zavala, o *Historias de Obaba* (1988; traducido al español en 1989), del vasco Bernardo Atxaga.

Textos unidos por la historia

La estrategia del fragmento, fundamental en la colección de cuentos integrados, subvierte estatutos propios de la narración histórica clásica como el de la heroicidad. En vez de presentar cualidades de un individuo excepcional, los cuentos unidos por el tema histórico narran anécdotas curiosas protagonizadas por personajes secundarios. Se trata de dar a la luz las *microhistorias* de acuerdo con la terminología popularizada por Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos*, donde se refleja el espíritu de toda una época a través de un proceso inquisitorial seguido contra un molinero en el siglo XVI (Ginzburg *passim*). Así, se borra el nombre de los próceres, colocados en igualdad de condiciones con mujeres, soldados, campesinos o niños.

Este hecho ya se aprecia tempranamente en *La guerra gaucha* (1905) del argentino Leopoldo Lugones, relatos enlazados por el trasfondo histórico de las campañas de Martín Miguel de Güemes en los años de lucha por la Independencia.

La revolución mexicana de 1910 marcará la mayoría de los cuentarios históricos de la primera mitad del XX, mientras la cubana de 1959 lo hará con los últimos cincuenta años del pasado siglo. En el primer caso destacan las voces de

Mauricio Magdaleno en *El ardiente verano* (1954) y, sobre todo, la de Juan Rulfo en *El llano en llamas* (1953), con personajes unidos por el hambre y la falta de ideales, un paisaje infértil e inhóspito y una historia de inacabables luchas fratricidas.⁷

En el segundo apartado *Termina el desfile* (1981), de Reinaldo Arenas, supone un doloroso paseo por la historia cubana desde la caída de Batista hasta 1980. Así, la desilusión del pueblo ante el cariz que adopta el proceso revolucionario es descrita entre dos relatos enmarcadores, titulados significativamente “Comienza el desfile” y “Termina el desfile”.

Las dictaduras que azotaron el Cono Sur durante los años setenta y ochenta fueron reflejadas también en diferentes colecciones de cuentos integrados. Entre ellos destacaría los escritos por tres mujeres, pues en esta época las escritoras comienzan a aparecer en los mercados con textos de excepcional calidad. Así, Elizabeth Subercasseaux presenta en *Silendra* (1986) la historia de una comunidad marcada por el terror bajo la dictadura de Pinochet. El clima de incertidumbre que provocaron las desapariciones y un sistema político marcado por la represión, el miedo y la violencia, explica asimismo el ambiente de visos surrealistas -claramente alegórico para evitar la censura- de dos excelentes volúmenes: *Aquí pasan cosas raras* (1975), de la argentina Luisa Valenzuela, y *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), de la uruguaya Cristina Peri Rossi.

Textos unidos por los personajes: la comunidad y el individuo.

Para concluir este repaso, aunque ya he señalado en los anteriores apartados múltiples colecciones unidas por una familia o comunidad, me gustaría destacar la importancia de los volúmenes enlazados por un individuo que, haciendo el papel de narrador en los diferentes textos, relata las aventuras de su infancia y adolescencia siguiendo la estructura del *bildungsroman*. Es el caso de *Huerto cerrado* (1968) de Alfredo Bryce Echenique, *Naturalezas menores* (1991) del venezolano Antonio López Ortega o *El coro a dos voces* (1997) del andaluz Fernando Quiñones, páginas cercanas a las memorias que, por reunir recuerdos dispersos, resultan especialmente adecuadas en esta nueva categoría textual.

LOS CUENTARIOS POSMODERNOS

Mientras la obra de arte *orgánica* oculta su artificio buscando la mimesis, los textos de ruptura se presentan como artefactos artísticos marcados por la indagación metaficcional, la intertextualidad y la ironía. Estas obras dan lugar a

⁷ La miseria de Chiapas ha merecido especial atención en títulos como *Benluzul* (1959), de Eracio Zepeda, y *Ciudad Real* (1960), de Rosario Castellanos.

una segunda corriente de textos integrados en las literaturas hispánicas, la más original y subversiva, procedente del espíritu rompedor de las vanguardias pero cuyos primeros balbuceos se remontan a los experimentos formales modernistas.

Desde los albores del siglo XX encontramos en las literaturas hispánicas páginas híbridas e inclasificables –recordemos los textos de Rubén Darío, Julio Torri o Carlos Díaz Dufoo Jr. entre otros-, que serían continuadas en novelas fragmentadas de la vanguardia histórica como las escritas por el argentino Macedonio Fernández o por los “Contemporáneos mexicanos”⁸.

Sin embargo, sólo con la canonización de Jorge Luis Borges en los años sesenta del pasado siglo -con su interés por lo breve y lo abocetado, su descreimiento en las nociones de autoría, sus juegos culturalistas y su invención de nuevos géneros- el cuentario posmoderno cobre carta de identidad. Los relatos, de naturaleza predominantemente híbrida, se encuentran desde entonces enlazados por constantes estructurales como la repetición de un motivo o la adscripción a un determinado género literario.

Textos unidos por un motivo

Los *Cuentos de color* (1899) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, en los que a cada texto le corresponde un color distinto y simbólico en la historia, subrayan la gran renovación expresiva que se dio en el modernismo. Así se aprecia también en los *Cuentos frágiles* (1883) o *Cuentos color de humo* (1898) del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, a partir de los que se puso de moda la reiteración de un símbolo como motivo de enlace.

A lo largo del siglo XX se han repetido los volúmenes sustentados en esta técnica. A veces, el motivo une las tramas con un hilo tan delicado que es difícil de apreciar. No es el caso, sin embargo, de títulos tan magníficos como *Canon de alcoba* (1988) de la argentina Tununa Mercado, que comienza con el texto “Antieros” –en él la protagonista arremete contra el sentido convencional de la palabra amor - y que acaba en “Punto final”, después de haber jugado con todas las posibilidades del erotismo en nuestra tradición, en la historia y los sueños. La buena salud de este recurso se aprecia por la publicación en 2007 de tres cuentarios unidos, respectivamente, por el tema del viaje, la droga y los animales: *La siberia*, de la argentina Cristina Siscar; *Cocaína. Manual de usuario*, del mexicano Julián Herbert; y *Otro zoo*, del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa.

⁸ Vid. en este sentido los excelentes estudios de D’Lugo (1997) y Epple (2004).

Textos unidos por su adscripción genérica

En estos casos, las series están formadas por textos adscritos a un género determinado sea éste considerado *alto* o *bajo*, exista o no. En ellas se producen frecuentes parodias, pastiches o variantes irónicas del modelo original, cuya referencia suele hacerse explícita ya en el título del volumen.

Leopoldo Lugones abrió el camino a la ciencia ficción hispánica con *Las fuerzas extrañas* (1906), colección en la que, haciendo gala de un lenguaje pseudocientífico, reúne doce relatos y una original teoría del cosmos con una pauta común: el narrador es amigo de un científico ermitaño que lo invita a conocer el resultado de sus experimentos. La tradición de la ciencia ficción se ha mantenido con fuerza hasta nuestros días, destacando entre sus cultivadores el mexicano Mauricio José Schwarz con *Escenas de la realidad virtual* (1981) y la argentina Angélica Gorodischer en *Bajo las jubeas en flor* (1987).

Los cuentos policiales, canonizados en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares -que sus autores firmaron bajo el seudónimo común de H. Bustos Domecq-, han sido especialmente cultivados en los últimos treinta años con títulos como *El regreso de la verdadera araña* (1988), del mexicano Paco Ignacio Taibo II, o *Las partidas del juez Belisario Guzmán* (2004), del argentino Alejandro González Foerster, lectura deliciosa en la que el ya retirado juez Guzmán narra uno de sus extraños casos con cada partida de ajedrez que juega en "El Tábano".

Asimismo, la revisión paródica y reivindicativa de nuevas lecturas de los cuentos de hadas, que tuvo una de sus mejores expresiones en *The Bloody Chamber* (1979) de la británica Angela Carter, ha contado con cultivadoras tan reconocidas en el ámbito hispánico -existe una abrumadora mayoría de mujeres en esta tendencia- como la portorriqueña Rosario Ferré en *Arroz con leche* (1977) o las argentinas Luisa Valenzuela -"Cuentos de hades", incluidos en *Simetrías* (1993)- y Ana María Shua -"Versiones", en *Casa de geishas* (1992)-.⁹

Capítulo aparte merecen los cuentarios procedentes de géneros revitalizados por Jorge Luis Borges. Es el caso de las biografías ficticias, herederas de *Historia universal de la infamia* (1935) y que llegan a nuestros días signadas por el saber enciclopédico, el humor, los juegos metaficcionales y la complicidad con el lector. Así, en *La sinagoga de los iconoclastas* (1973) el argentino Juan Rodolfo Wilcock (1973) combina vidas ficticias y reales de científicos que perpetraron graves crímenes contra la humanidad en nombre de la razón y el progreso. En

⁹ Vid. al respecto mis artículos "Para leer con los brazos en alto: Ana M^a Shua y sus versiones de los cuentos de hadas" (Noguerol 2001) y "Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura" (Noguerol 2004).

este mismo registro y, elevando el nivel de metaficcionalidad a niveles insospechados, se inscriben bastantes títulos del catalán Enrique Vila Matas *-Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Suicidios ejemplares* (1991), *Bartleby y compañía* (2000)- y la indispensable *La literatura nazi en América* (1996) del chileno Roberto Bolaño, obra escrita a modo de diccionario de literatura que, en la mejor senda borgesiana, realiza la semblanza de inexistentes aunque siempre verosímiles escritores latinoamericanos de ideología nazi.

En conclusión, las páginas precedentes nos han permitido acercarnos a un corpus textual tan numeroso como interesante, practicado por los más importantes autores hispánicos de la pasada centuria pero, desgraciadamente, aún hoy mal conocido. En él se aprecian las tendencias estéticas imperantes en los últimos cien años, suponiendo un laboratorio de formas e ideas dinámico y valioso. Por todo ello, nos corresponde como críticos reformular los cánones y analizar con la atención que merecen estos escritos disconformes con la tradición, a los que resulta imprescindible atender en un momento en que las escrituras fronterizas se han convertido en *centro* y en el que mantenemos, como señalara ya hace algunos años Frank Kermode, "the postmodern Love-affair with the Fragment" (Kermode 38).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, María Luisa. "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española". *Géneros narrativos*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: Rilce, 2000. 433-478.
- CLUFF, Russell M. "Colonizadores y colonizados en Zitilchén: la secuencia cuentística de Lara Zavala", en www.arts-history.mx/cuento/cluff4.html (bajado el 12/02/2004).
- CORTÉS, Darío. "El vínculo cuentístico de *Los desterrados* de Horacio Quiroga", *Explicación de textos literarios* 14.1 (1985-1986). 33-39.
- D'LUGO, Carol Clark. *The Fragmented Novel in México. The Politics of Form*. Austin: U of Texas Press, 1997.
- DUNN, Maggie y Ann MORRIS. *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne Publishers, 1995.
- EPPLE, Juan. "Novela fragmentada y micro-relato", *El cuento en red* 1 (2000), en www.cuentoenred.org (bajado el 12/02/2004).
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard UP, 1982.
- GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Aleph, 1996.
- GOMES, Miguel. "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano". *Géneros narrativos*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: Rilce, 2000. 557-585.
- INGRAM, Forrest. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton, 1971.

- JOLLES, André. *Formes simples*. Paris: Éditions du Seuil, 1972 [1930].
- KENNEDY, Gerald ed. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fiction and Fictive Communities*. New York: Cambridge UP, 1995.
- KERMODE, Frank. *History and Value*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- LUSCHER, Robert. "The Short Story Sequence: An Open Book". *Short Story Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lohafer y Jo Hellín Clarey. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989. 148-167.
- MANN, Susan Garland. *The Short Story Cycle: A Genre Companion and reference Guide*. New York: Greenwood Press, 1989.
- MORA, Gabriel. "Silendra, ciclo cuentístico", *Revista chilena de literatura* 36 (1990): 113-119.
- . "El ciclo cuentístico: El llano en llamas caso representativo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34 (1991). 121-134.
- . "Huerto cerrado de Bryce Echenique, colección de cuentos integrada, cíclica y secuencial". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16.2 (1992). 136-150.
- . "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)", *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 131-137.
- NOGUEROL, Francisca. "Para leer con los brazos en alto: Ana M^a Shua y sus versiones de los cuentos de hadas", *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shúa*. Ed. Rhonda Buchanan. Washington: OEA, 2001: 195-204.
- . "Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura", *El ojo en el caleidoscopio*. Ed. Pablo Brescia y Evelia Romano. México: UNAM, 2006: 389-412.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. "La situación del cuento a mediados de siglo". *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*. Ed. Joseluis González. Pamplona: Hierbaola, 1992. 105-109.
- TODOROV, Tzvetan. "L'origine des genres". *La notion de littérature et autres essais*. Paris: du Seuil, 1987. 27-46.
- VALLS, Fernando. "El renacimiento del cuento en España (1975-1990)", *Lucanor* 6 (1991). 27-42.
- ZAVALA, Lauro. "El cuento clásico, moderno y posmoderno (elementos narrativos y estrategias textuales)". *Cuento y figura. La ficción en México*. Ed. Ignacio Díaz Ruiz, Eduardo Casar et al. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997. 122-134.
- . "Estrategias literarias: hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua". www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monozavala.htm, bajado el 12 de febrero de 2004.

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ

Universidad de Salamanca

DOS TEXTOS EMBLEMÁTICOS DEL TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO: EL CAMPO DE GRISELDA GAMBARO Y UNA PASIÓN SUDAMERICANA DE RICARDO MONTI

INTRODUCCIÓN

Casi a fines de los '90, el entonces director de Ediciones Unesco, Fernando Aínsa, me propuso preparar la primera antología sobre teatro latinoamericano a ser publicada en Francia, gracias a un equipo de traductores coordinado por Claude Demarigny. En mi selección original figuraban doce textos de once países, incluyendo Brasil. Excepcionalmente, Argentina estaba representada por dos autores, cuyas obras respectivas figuran en el título de este trabajo. Por razones de edición, hubo que sacrificar lamentablemente *Una pasión sudamericana* y reducir drásticamente nuestra introducción al volumen.¹ La presente colaboración me da la oportunidad de reunir ambas en un mismo análisis, que de ninguna manera pretende ser exhaustivo, dado el espacio disponible.

Antes de entrar en materia, nos parece indispensable situar ambas obras en el marco teatral que las precedió. La fundación del Teatro del Pueblo (1930) por Leónidas Barletta fue el punto de partida del movimiento de teatro independiente, motor de la renovación escénica argentina, que se prolongó hasta los años cincuenta con la fundación de nuevos grupos: La Máscara, Nuevo Teatro (1949), Organización Latinoamericana de Teatro (OLAT, 1950), Los Independientes (1951) y la creación del Instituto de Arte Moderno (IAM, 1950), que dieron a conocer a nuevos autores como Carlos Gorostiza (1920-), revelado con *El Puente* (1949); Agustín Cuzzani (1924-1987), de alcance internacional, autor de las "farsátiras" *Una libra de carne* (1954) y *El centro forward murió al amanecer* (1955); Osvaldo Dragún (1929-1999), introductor de los procedimientos brechtianos en América Latina con sus *Historias para ser contadas* (1957); Andrés Lizárraga (1919-) y su trilogía de inspiración histórica: *Alto Perú*, *Santa Juana de América* y *Tres jueces para un largo silencio* (1960); Juan Carlos

¹ *Théâtre latino-américain contemporain*, Paris, Actes Sud Papiers – Éditions Unesco, 1998 (contiene: "Robe de mariée" de Nelson Rodrigues, "Soluna" de Miguel Ángel Asturias, "Collacocho" de Enrique Solari Swayne, "Les envahisseurs" de Egon Wolff, "La nuit des assassins" de José Triana, "Á la campagne" de Griselda Gambaro, "Les vieilles malles poussiéreuses..." de Carlos José Reyes, "La passion selon Antigone Pérez" de Luis Rafael Sánchez, "Soirée culturelle" de José Ignacio Cabrujas, "Les sauveurs" de Ricardo Prieto y "Photographie sur la plage" de Emilio Carballido).

Ghiano (1920-) y *Narcisa Garay, mujer para llorar* (1959); y Griselda Gambaro (1928-), de la cual hablaremos después, a propósito de *El campo*. Estos dramaturgos son herederos, a la vez del grotesco criollo y de las corrientes europeas asimiladas después de la Segunda Guerra Mundial: el teatro del absurdo y el teatro épico de Brecht, de preferencia.

Un grupo de autores que comenzó a estrenar pocos años después de los precedentes está compuesto por David Viñas (1929-) Carlos Somigliana (1932-1987), Roberto Cossa (1934-), Ricardo Talesnik (1935-), Patricio Esteve (1933-), Sergio de Cecco (1931-), Eduardo Pavlovsky (1933-), Germán Rozenmacher (1936-1971), Oscar Viale (1932-), Juan Carlos Gené (1928-) y Roma Mahieu (1937-).

En todos los autores nombrados es dominante el interés por la realidad argentina pasada y presente, acentuando fuertemente la crítica social, aunque con medios expresivos diversos. Si en un comienzo hubo un enfrentamiento entre las tendencias realista -representada por Gorostiza, Halac, Cossa, Somigliana, Viale, entre otros- y no realista, encabezada por Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, con el correr del tiempo y en el contexto histórico de las sucesivas dictaduras, se produjo una progresiva interacción de los lenguajes respectivos. Se puede así medir, por ejemplo, la distancia que separa *Nuestro fin de semana* (1964) de *La Nona* (1977) o *El viejo criado* (1980), todas de R. Cossa. La misma comparación puede hacerse entre *Las paredes* (1965), primera obra de G. Gambaro, y *La malasangre* (1980) o *Morgan* (1989).

En la generación siguiente se destacan los dramaturgos Eduardo Rovner (1942-), Mauricio Kartún (1946-), Roberto Perinelli (1940-), Jorge Goldemberg (1941-) y, sobre todo, Ricardo Monti (1944-). En este último se puede ver también una evolución muy marcada desde *Una noche con el Señor Magnus e hijos* (1970) y *La historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971) hasta *Una pasión sudamericana* (1989) y *La oscuridad de la razón* (1993, en verso), en el sentido de una mayor complejidad del mundo representado y un alejamiento radical de la estética realista.

El teatro argentino fue uno de los primeros de América Latina en lograr una profesionalización parcial de autores, directores, escenógrafos y actores. En forma paralela a la aparición de nuevos dramaturgos, han surgido numerosos directores, cuya contribución ha sido indispensable para la elevación del nivel teatral. Entre los más destacados: Jaime Kogan, Laura Yusem, Alberto Ure, Ricardo Bartis, Alberto Félix Alberto, Roberto Villanueva, Omar Grasso, Carlos Gandolfo, José Bove, Agustín d'Alessio y Francisco Javier, aparte los que han hecho una brillante carrera internacional: Alberto Rody, Víctor García, Carlos Giménez (muertos prematuramente), Jorge Lavelli, Alfredo Rodríguez Arias y

otros tantos.

El golpe militar de 1976 impuso al teatro una fuerte censura, además de asesinar, encarcelar o condenar al exilio a numerosos teatristas. Como respuesta a la represión se creó "Teatro Abierto" (1981), muestra de teatro argentino organizada colectivamente, que tuvo un éxito de público sin precedentes. Restablecida la democracia con la elección de Raúl Alfonsín (1983), el teatro se ha dinamizado con la organización de congresos - en particular los del Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA), de la Universidad de Buenos Aires - y de festivales regionales, nacionales e internacionales, celebrados en la capital federal y otras ciudades importantes, signo de una descentralización en aumento.

GRISELDA GAMBARO: *EL CAMPO* (1968)

Es la culminación del primer ciclo de sus obras, comenzado con *Las paredes* (1965), seguida por *El desatino* (1966) y *Los Siameses* (1967), en que dominan situaciones insólitas y paradójicas entre los personajes, sin un referente espacio-temporal preciso. En la primera de ellas se configura una situación kafkiana, en que el joven protagonista ignora las razones que lo ponen a merced del Funcionario y del Conserje. Si el universo de Kafka es un claro antecedente literario, sus primeras obras han sido vinculadas, en particular, con el "teatro del absurdo", aunque la gravitación social sea mucho mayor que la existencial, a diferencia de autores europeos como Ionesco y Beckett.

En sus obras posteriores: *Nada que ver* (1972), *Sucede lo que pasa* (1976) y *La Malasangre* (1982), los personajes principales no se encuentran en una situación sin salida tan radical como antes, aunque lo grotesco predomine siempre como estilo. Esta evolución puede explicarse como respuesta a los años de dictadura (1976-1983). En *Decir sí*, excelente obra en un acto estrenada en Teatro Abierto 1981, la pasividad de uno de los dos personajes lo conduce a la muerte, en tanto que en *Antígona furiosa* (1987), de tono trágico, reactualiza el mito griego de exaltación de la libertad y denuncia de la tiranía.

El campo está dividida en cinco escenas que se desarrollan sin interrupción. La acción está centrada en tres personajes principales: Franco, Emma y Martín. La autora aplica la técnica de la focalización utilizada por la narrativa para mostrar las situaciones desde el punto de vista de Martín, recién llegado aparentemente a ese lugar (institución, empresa...?) para prestar sus servicios de contador. Ha comenzado por entrevistarse con el responsable, llamado Franco, el cual viste uniforme nazi.

Martín percibe, a ratos, situaciones inquietantes (voces de niños, ladridos, gemidos), que no sabe cómo interpretar. Además, su relación con Franco es

tirante, en el límite de lo soportable en ciertos momentos. Éste se comporta, a veces amablemente y otras de manera hostil o francamente agresiva.

Hasta la llegada de Emma, la ambigüedad de la situación, de la atmósfera que pesa sobre "el campo" es máxima. La presencia del único personaje femenino aclara en parte la naturaleza siniestra del lugar y la verdadera identidad de Franco. Emma presenta, tanto en su cuerpo como en su estado psíquico, las huellas indelebles de su martirio (marca de fuego sobre el brazo, mano herida, cabeza rapada, tics, picazón crónica, pérdida de la memoria...). Se encuentra en un estado de alienación de su personalidad, totalmente dominada por Franco, dueño en todo momento de la situación. Sin embargo, Martín no parece percibir cabalmente los hechos, aunque demuestre a veces cierta perplejidad ante Emma.

Desde la perspectiva del lector / espectador - perplejo también al comienzo - la situación comienza a aclararse (relativamente), ya que puede captar el contraste manifiesto entre las presencias físicas de Martín y Emma, así como la naturaleza del lugar, un "campo...de concentración". Aparte la simulación de Franco y de los propios desmentidos de Emma, ésta ha experimentado allí todos los sufrimientos, humillaciones y torturas imaginables. Es un "producto" ya acabado del sistema carcelario, de aniquilación casi completa. En cambio Martín parece sólo comenzar ese mismo proceso, que lo llevará también progresivamente a su eventual destrucción.

Podemos perfectamente imaginar el trágico destino que espera a Martín, sometido al final de la obra a la prueba de la marcación a fuego, que lo identifica con un número y lo integra ya "oficialmente" al campo concentracionario.

¿Qué puede explicar la ingenuidad o la ignorancia de Martín frente a Franco y la situación que está viviendo?. Hay indicios, en ciertos momentos de la acción, de un estado amnésico de Martín, hechos que apenas recuerda, de niños que se van: "Yo vi fotos una vez, chicos que marchaban"² (p. 240). Se trataría de un trauma causado por las primeras torturas o por el efecto de alguna droga. Estos síntomas amnésicos resultan aún más perceptibles en Emma, que confunde repetidamente a Martín con Franco.

Podemos suponer que el recién llegado estaba en una antesala del "campo" antes de entrar a escena, aunque él dé una versión "normal" de su presencia allí; y pensar que su actitud es producto de la enajenación provocada por los

² Todas las citas referentes a "El campo" y "Una pasión sudamericana" remiten a la antología *Teatro argentino contemporáneo* (Gerardo Fernández, coordinador), Madrid / México, Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, 1992, 1205 p. Al final de la cita sólo se señala el número de página entre paréntesis.

interrogatorios y torturas.

No se trata en *El campo* -como es habitual en el teatro de estructura aristotélica- de un conflicto que oponga fuerzas opuestas, antitéticas, sino de mostrar seres humanos atrapados en un sistema represivo implacable, cuyas esperanzas de escapar indemnes son nulas, como lo prueba el estado de Emma.

Martín opone todavía una débil resistencia a Franco y al sistema carcelario, en la medida en que no esconde sus pensamientos o intenciones. Sus reacciones son las únicas que poseen espontaneidad. Su conducta contrasta precisamente con la de Emma y de Franco, que actúan con sus máscaras respectivas. Se interesa por lo que ocurre a su alrededor, formula preguntas y, sobre todo, dedica especial atención a Emma, mostrando una humanidad completamente ausente de "el campo".

Si los ruidos que provienen del exterior le inquietan progresivamente, la situación particular de Emma, su estado físico y psíquico, le crean un malestar que se va intensificando a través del desarrollo dramático. En sus escasos momentos de lucidez, Emma esconde sus verdaderos sentimientos por temor a Franco y al sistema del cual es víctima.

La picazón constante que la atormenta en todo su cuerpo exterioriza su psiquis enajenada. Un componente importante de su estado es considerarse una eximia concertista de piano (¿lo fue realmente en el pasado?), lo que da lugar a la burla grotesca de su concierto en la Escena 3.

Otro rasgo de su trastorno psíquico es la pérdida parcial de su memoria y la dificultad de retener los nombres de las personas que conoce. A Martín le confunde con Franco y hace grandes esfuerzos al final por aprender el nombre del primero. En el momento en que Martín va a ser marcado a fuego, grita desesperadamente su nombre, identificándolo y reconociendo en él una nueva víctima del sistema.

Su instinto de conservación determina en ella una actitud aparentemente amistosa hacia Franco, que le sigue perfectamente el juego. Ni aun a solas con Martín se atreve a denunciar a su verdugo, tal vez por desconfianza visceral hacia cualquier persona. La ocultación de su situación pasada y presente forma parte de los mecanismos defensivos adquiridos en "el campo". Cuenta a Martín, por ejemplo, cómo son las cacerías practicadas por Franco, elogiando las virtudes deportivas de "su amigo de la infancia". Emma contribuye a enmascarar la situación de la cacería humana que se produce en "el campo", presentándola a Martín como una cacería animal. Franco, al llegar desde el exterior, obliga a Emma a mirar el producto de la cacería: "pelos, uñas, piel, cuero, todo" (p. 276); "Algunos dientes recuperables" (p. 277), lo que no permite a Martín.

La caracterización de Franco es, sin duda, un acierto, ya que su comportamiento encubre, en general, su verdadera condición. En varios momentos de la obra se muestra amable, bondadoso, comprensivo, de manera contraria a lo que es. Sin embargo, esta máscara positiva es desmentida en algunas secuencias por una agresividad apenas disimulada o claramente manifiesta hacia Martín y Emma. Su agresividad se descarga físicamente o verbalmente. Es el único en emplear palabras y expresiones groseras: "¡Un desorden de puta!"; "¡Ese uniforme de mierda!"; "¡Se armó un embrollo de puta!".

Franco encarna el poder absoluto en ese extraño lugar. Controla perfectamente las situaciones y los personajes con los cuales trata. Martín le opone resistencia, discute con él y no se pliega enteramente a su voluntad. Por el contrario, Emma le obedece servilmente y se deja manipular por él de manera resignada.

Las escasas referencias históricas permiten situar la acción en un período coincidente o posterior a la guerra de Vietnam, es decir, en el contexto de la "Guerra fría", pero en ningún momento "el campo" es situado espacialmente. Los decorados de las escenas representan espacios interiores, cerrados. El mundo exterior, vedado para Martín, sólo se percibe mediante las alusiones de Franco y Emma, así como por las sonoridades diversas que penetran al interior: ladridos, gemidos, cantos, tableteo de ametralladoras, creando un clima inquietante, amenazante.

Algunos indicios caracterizadores del lugar evocan los campos nazis de concentración, como metáfora de todo sistema opresivo: dictaduras latinoamericanas o regímenes totalitarios de cualquiera índole. En la Escena 3 del concierto, una de las acotaciones es explícita en cuanto a los habitantes del "campo": "Entra una fila de S.S., uniformes impecables, botas relucientes. Detrás, un grupo de presos, astrosos, salidos realmente de un campo de concentración. Visten el uniforme característico." (p. 261)

En *El campo* se condensan con particular intensidad algunas constantes del teatro de Griselda Gambaro: ambigüedad y deshumanización del mundo representado; crueldad extrema de las relaciones entre los personajes -sin recurrir a escenas truculentas- en donde la agresividad es algo subyacente; humor negro y uso de la parábola para mostrar una realidad que trasciende lo puramente local y concreto.

Fue estrenada el año emblemático de la contestación estudiantil (1968), un lustro antes del inicio de las feroces dictaduras militares del Cono Sur, como una verdadera premonición de los hechos que sumieron a Argentina en una verdadera pesadilla (censura, torturas, desaparecidos...). La favorable recepción

en su país y la repercusión internacional lograda por *El campo* confirman su lugar de privilegio en la dramaturgia latinoamericana.

RICARDO MONTI: *UNA PASIÓN SUDAMERICANA* (1989)

Lo esencial del texto se compone de un "Prólogo" y un solo acto, precedidos de un largo esbozo sobre los personajes, el lugar y el tiempo de la acción, con carácter para-textual. En el breve "Prólogo" sólo participa en la acción el grupo de personajes, denominado "Los Locos": Farfarello, San Benito, Murat, Estanislao y Bigua. Éstos poseen una función generalmente coral en el único acto, con la excepción de Farfarello, a la vez Corifeo e interlocutor importante del Brigadier, conjuntamente con el Edecán.

Los Locos constituyen, por su comportamiento, un grupo excéntrico y esperpéntico, guiado por Farfarello, representación bufonesca de un músico napolitano. Por lo menos tres de ellos tienen un estatuto genérico: Farfarello, el artista; San Benito, el clérigo; y Murat, el militar.

En el "Prólogo", Farfarello invoca a la Virgen María mediante una canción litúrgica del Sur de Italia ("Madonna de la Grazia"), en tanto que San Benito entona salmos en latín, Murat da órdenes de guerra y Estanislao se muestra obsesionado por el agua. Las palabras y actitudes de cada uno de ellos no guardan entre sí ninguna coherencia y, sin embargo, esta introducción anuncia ya algunos elementos esenciales de la estructura de la obra: lo religioso y lo bélico, por una parte; el juego intertextual y la utilización de idiomas diversos, por la otra. Da también el tono general, que mezcla constantemente lo serio (lo grave y aun lo místico) con lo cómico y lo grotesco.

El acto único se apoya en el contrapunto de dos líneas temáticas fundamentales: la guerra civil, el enfrentamiento inminente de dos ejércitos y la trágica historia de los enamorados: Camila y el Cura, que esperan ser juzgados por el Brigadier. En ambos casos la ficción tiene correspondencias históricas precisas: la guerra entre unitarios y federalistas a mediados del s. XIX en Argentina y el episodio real protagonizado por Camila O'Gorman y el cura Ladislao Gutiérrez, condenados a muerte por el Dictador Rosas en 1848.

Sin embargo, las referencias espacio-temporales son mínimas en la obra, ya que Monti no ha tenido, en absoluto, la intención de componer un drama histórico, en estricto sentido. El calificativo de "Misterio" - género teatral medieval, dado por su autor a *Una pasión sudamericana* - es suficientemente explícito para orientarnos en cuanto a sus propósitos.

En el contrapunto ya señalado, tanto la guerra como el caso de los amantes prisioneros, están tratados dramáticamente de manera singular. La figura del jefe militar (Brigadier) y la de sus acólitos (Edecán y Escribientes) ocupan la

escena durante una pausa en las acciones de guerra - horas de la noche, antes del amanecer - y sólo a veces se percibe el mundo exterior de los combates. En cambio, la pareja de jóvenes enamorados nunca aparece en escena y el episodio es sólo evocado intermitentemente y de manera fragmentaria por el Edecán, el Brigadier y los Escribientes, en este último caso, en la lectura de los documentos que manejan (carta del padre de Camila, informe policial sobre los amantes...).

Pero la estructura se hace aún más compleja con la participación de Los Locos, con sus comentarios, representaciones, sueños y fantasías acerca de la guerra y del amor. El juego intertextual se realiza en gran medida gracias a ellos, cuya actuación bufonesca le imprime a la acción dramática un sello particular. Prisioneros del Brigadier, éste tolera sus extravagancias e impertinencias como otrora el Rey aceptaba las de sus bufones.

Farfarello se permite opinar ante el Brigadier sobre los dos temas esenciales de la obra: lo absurdo de la guerra y la fuerza incontrolable del amor, hijo "de la oscuridad y el sueño", a propósito de los enamorados. El Brigadier acepta que Farfarello conduzca el juego, guiado por la fantasía de éste: "Avante, ilustre italiano, podés armar tu teatro de sueño. ¿Cómo empieza la comedia?" Farfarello: "En el infierno. Así debe ser" (p. 1042). A partir de ese momento comienza un juego intertextual con *La Divina Comedia*, en que las sucesivas etapas de la acción corresponden también al "Infierno", "Mundo", "Purgatorio" y "Paraíso" dantescos.

Pero la intertextualidad se hace aún más densa, ya que Monti integra también estrofas de la Egloga IV de *La Eneida* de Virgilio, textos de los argentinos Sarmiento, Alberdi y José Mármol y una paráfrasis del "Cantar de los Cantares", plena de sensualidad, a propósito de la pareja de amantes.

Mediante Los Locos el autor introduce el recurso del "teatro dentro del teatro". Farfarello y su "troupe" representan, a su manera, la historia de Camila, adjudicándose los diferentes roles: El Cura (San Benito), Camila (Estanislao), El Padre (Murat) y La Madre (Bigua). Monti se permite las mayores audacias con las intervenciones sucesivas de Los Locos, al hacerlos oscilar continuamente entre la vigilia y el sueño, la cordura y la locura, la realidad y la irrealidad dentro de la ficción.

El tema de la locura desborda sobradamente el ámbito de Los Locos. El Brigadier califica sistemáticamente de "loco" a su principal enemigo, el jefe del ejército contrario. El Edecán, presentado como un anciano venerable, principal interlocutor del Brigadier, le confiesa a éste su "hambre de iluminación" y de trascendencia. Se muestra poseído por una locura mística que no se aviene con su papel de hombre de confianza del jefe guerrero y político.

Para Farfarello, "la locura del amor" se apoderó de la joven pareja, como

una fatalidad, como obra diabólica. Y este mismo personaje habla de esa guerra como algo irracional, en que todos se matan entre sí, exclamando: "Dio, Oh Dio, quando terminar questo sogno, questo sogno di assassini." (p.1036)

A propósito de la guerra civil, el autor aborda uno de los temas capitales de la sociedad americana de la segunda mitad del siglo XIX: "civilización contra barbarie", caro a Sarmiento (unitario), enemigo acérrimo de Juan Manuel de Rosas (jefe federalista), en quien Monti se inspiró muy libremente para componer su Brigadier.

Según la posición dominante entre la mayoría de los intelectuales de la "América Meridional", la civilización por excelencia era la europea, en tanto que la barbarie estaba representada preferentemente por los pueblos originarios del continente. De allí la política de inmigración europea masiva patrocinada por diversos gobiernos americanos, con fines de desarrollo "civilizador" y posibilidades de mestizaje.

El Brigadier reivindica también estas ideas en la carta dictada al General Flores, cuidadoso de no ser asimilado a la barbarie por sus oponentes. Esto explica, en gran parte, su orden de ejecutar a los enamorados para que ello sirva de escarmiento a quienes desafían las normas de la cordura y la moral: "Fueron demasiado naturales (...). Con esto el Loco va a saber que yo también soy un civilizador..." (p. 1095). La razón debe imponerse a la pasión, cueste lo que cueste, aunque en el fondo de su ser, el Brigadier tenga simpatía por la joven pareja. Al final, en un gesto significativo, abriga con su poncho al hijo recién nacido de Camila.

La comparación Europa /América Meridional aparece también en otros momentos de la obra. La referencia a Inglaterra como potencia mundial, que mueve los hilos de la política en el Nuevo Mundo es muy explícita, sobre todo en la escena farsesca de la entrevista del Embajador inglés Canning - inspirado en el personaje real, pero anterior cronológicamente - con el Brigadier.

La caracterización del Embajador es totalmente opuesta a la exigida por su rango, ya que se muestra sucio de aspecto y grosero de actitudes y lenguaje, resultando así ridiculizado. Amenaza con represalias por parte de su país, a causa de los robos de mercadería inglesa en el puerto de desembarco. Durante la entrevista es constantemente hostigado por Los Locos.

El recurso de animalización es aplicado a varios personajes secundarios, despojados así de verdadera humanidad. Canning "Es un grueso toro, vulgar, borracho y sucio" (1024): los Escribientes son "polillas" o "sabandijas"; Bigua se comporta como un perro y Murat tiene "ojos de víbora".

Barrabás es un personaje aparte, rodeado de misterio, que sólo actúa por presencia. Descrito como un gaucho de "enorme estatura", habitado por "el

furor homicida y la demencia". Corresponde su caracterización a una de las representaciones literarias del s. XIX, con los rasgos de salvaje, libre, incivilizado, incontrolable, asimilado también a la barbarie (Ver *Facundo* de Sarmiento, por ejemplo).

En la obra, el gaucho Barrabás tiene un carácter emblemático. Encadenado todo el tiempo, al final es el Brigadier quien lo libera de sus cadenas, demostrando con este gesto que cree en el destino del gaucho en el marco de la sociedad en construcción. Su nombre se integra a la red de referencias bíblicas, evocando el criminal crucificado junto a Cristo, que necesita ser redimido.

En el plano puramente formal y lingüístico, *Una pasión sudamericana* integra materiales muy diversos: canciones, poemas, cartas, informe policial... Alterna la prosa y el verso, da cabida aparte del español, a otros idiomas, según los personajes y situaciones, sin que resulte arbitrario y comprometa la comprensión de los hechos. Gran parte de las acotaciones posee un valor narrativo (como en el teatro de Valle Inclán), que hacen más agradable la lectura de la obra y que plantean el problema de su pérdida o rescate en las eventuales puestas en escena.

En suma, se trata de un texto dramático heteróclito por la diversidad de sus componentes y la variedad de registros, que maneja con gran libertad los géneros épico, lírico y dramático. Pasa con facilidad y fluidez de lo social a lo existencial, de lo sensual a lo místico, de lo grave a lo bufonesco, de lo religioso a lo profano.

.....

Sin ninguna pretensión de exhaustividad, podemos establecer algunas conclusiones. Se trata de dos textos antológicos en el marco del teatro argentino y latinoamericano, por la excelencia de su construcción y la profundidad en el desarrollo de sus temas. En ambos casos se trata de una poética no realista, opción muy temprana de G. Gambaro, en tanto que para Monti es una marca más tardía en su evolución creadora. Esta opción no excluye sin embargo una visión crítica implacable del contexto político y socio-económico, a la par que engloba la dimensión existencial de la condición humana. La obra de Monti está más anclada en la historia sudamericana por sus referentes espacio-temporales, en cambio la de G. Gambaro sitúa la acción primero en un "campo indeterminado", que después adquiere connotaciones nazis, como metáfora de la situación argentina o latinoamericana. La atmósfera oprimiente de *El campo* produce extrañeza, perplejidad, dominada por la crueldad y el humor negro, en cambio *Una pasión sudamericana* adopta una mezcla tragi-cómica, en que el humor es francamente bufonesco. En fin, globalmente, es notable la calidad estética de ambas obras, cuya vigencia permanece aún intacta en el plano

internacional.

Se podrá advertir, en consecuencia, que la dramaturgia argentina contemporánea sigue estando estrechamente ligada a los problemas circunstanciales o permanentes de las sociedades respectivas, tradición que se remonta a los comienzos del período republicano. La proliferación del teatro "histórico" o de "inspiración histórica" es otra forma de establecer analogías entre el pasado y el presente o un medio de encontrar filiaciones e indagar acerca de la identidad de los pueblos respectivos o acceder, incluso, a lo más profundo de la condición humana.

BIO-BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

Griselda Gambaro (1928-)

Dramaturga, novelista y cuentista, su teatro ocupa un lugar de importancia en América Latina. Sus primeras obras fueron situadas en la línea del "teatro del absurdo", aunque el carácter social sea tan o más importante que el aspecto existencial. Los estrenos en el extranjero en diversos idiomas se han multiplicado durante estos últimos decenios y ha recibido numerosas invitaciones en países de Europa y América. Varios premios le han sido otorgados en Argentina, entre ellos el Premio Argentores, el de los Investigadores y críticos de teatro y el Nacional de Teatro. Paralelamente a su producción teatral, ha publicado varias novelas: *Madrigal en ciudad* (1963), *Una felicidad con menos pena* (1967), *Nada que ver con otra historia* (1972), *Ganarse la muerte* (1976), *Dios no nos quiere contentos* (1979), *Lo impenetrable* (1984), entre otras. Obtuvo la beca Guggenheim por su obra narrativa (1981-1982).

Obras principales de su teatro: *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967), *El campo* (1968), *La malasangre* (1982), *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989), *Penas sin importancia* (1990), *Información para extranjeros* (1992).

Sobre el teatro de G. Gambaro.

CASTELLVI DE MOOR, Magda C.: "El teatro de Griselda Gambaro: vanguardismo y cultura argentina" en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura* (Saúl Yurkievich, ed.), Madrid, Alhambra, 1986.

CONTRERAS, Marta: *Griselda Gambaro, teatro de la descomposición*, Concepción (Chile), Ediciones de la Universidad de Concepción, 1994.

CYPESS, Sandra M.: "The Plays of Griselda Gambaro" en *Dramatist in revolt: the new Latin American theatre*, Lyday, Leon F. y Woodyard, George (eds.), Austin, Texas, University of Texas Press, 1976.

MAZZIOTTI, Nora (ed.): *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1989 (artículos de F. de Toro, M. A. Giella, S. M. Martini, N. Mazziotti, P. Roster, N. Schnaith, G. Vignolo y A. Ure).

PELLETTIERI, Osvaldo: "La recepción del teatro de Griselda Gambaro (1965-1968)" en

El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino (O. Pellettieri, ed.), Buenos Aires, Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996, p. 117-126.

STAIFF, Kive: "Una profecía perturbadora" en Gerardo Fernández (ed.) *Teatro argentino contemporáneo* (Antología), Madrid, Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 223-228.

TAYLOR, Diana et al.: *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Ottawa, Ontario, Girol Books, 1989.

Ricardo Monti (1944-)

Dramaturgo, director y guionista de cine, en plena progresión de su creatividad, se ha convertido en una figura irremplazable del teatro argentino actual. Cursó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, pero prefirió aventurarse en el medio teatral, difícil e incierto, aun en una gran metrópolis como Buenos Aires. Sus primeras obras, estrenadas en los años '70 y comienzos de los '80, tienen la marca ostensible de aquel tiempo, un período de gran agitación política y social en los países del Cono Sur de América. Con *Una pasión sudamericana*, el teatro de Monti entró en una nueva fase evolutiva, que se prosiguió con *Asunción* y *La oscuridad de la razón*, en el sentido de utilizar deliberadamente formas teatrales arcaicas, con textos más complejos y ambivalentes, en que se funden historia y mito. Con motivo del estreno de sus obras ha sido invitado a diversos festivales internacionales con sede en Caracas, Nueva York, Montevideo y Stuttgart. Monti ha sido distinguido con numerosos premios: Argentores (varias veces), Carlos Arniches, María Guerrero, Pepino el Breve y Premio Nacional por *Una pasión sudamericana*, entre otros.

Obras principales de su teatro: *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1970), *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971), *Marathon* (1980), *La cortina de abalorios* (1981), *Una pasión sudamericana* (1989), *La oscuridad de la razón* (1994), *Rayuela* (1994, adaptación de la novela de J. Cortázar).

Sobre el teatro de R. Monti

ARLT, Mirta: "Los '80 --Gambaro-Monti-- y más allá", *Latin American Theatre Review* 24/2 Spring, 1991, p.49-58 (Número especial sobre teatro argentino contemporáneo).

COSENTINO, Olga: "Misterio, poesía y tragedia de América Latina" en Gerardo Fernández (ed.) *Teatro contemporáneo argentino* (Antología), Madrid, Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 1015-1021.

GIUSTACHINI, Ana: "El teatro de la resistencia: *Una pasión sudamericana* y *Postales argentinas*" en *Teatro argentino actual*, Cuadernos GETEA, Año I, Nº 1, 1990, p. 55-72.

LÓPEZ, Liliana: "Las máscaras del poder en la dramaturgia de Ricardo Monti" en *Arte y poder*, Centro argentino de investigadores de arte, 1993, pp. 467-474.

MONTELEONE, J.: "El teatro de Ricardo Monti", *Rev. Espacio 2.2* (abril 1987), pp. 63-74.

PELLETTIERI, Osvaldo: "Una tragedia sudamericana", *La Escena latinoamericana*, Nº 5, diciembre 1990, pp. 28-34.

-
- _____. “Un teatro emergente: *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*” en *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 235-237.
- SAGASETA, Julia: “La dramaturgia de Ricardo Monti: la seducción de la escritura” en O. Pellettieri (ed.) *Teatro argentino de los '60*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1990, pp. 227-241.
- _____. “Los límites del poder: en torno a *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti”, Boletín del Instituto de Artes Combinadas VIII, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1990, pp. 19-21.
- SCHEININ, Adriana: “Sobre *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti”, Boletín del Instituto de Artes Combinadas, VIII, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1990, pp. 22-26.
- ZAYAS DE LIMA, Perla: “Historia, antihistoria e intrahistoria en *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti”, Boletín del Instituto de Artes Combinadas, VIII, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1990, pp. 16-18.

Sobre historia del teatro argentino.

- PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de constitución (1700-1884)*, Vol. I, Buenos Aires: Galerna, 2005.
- PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Vol. II, Buenos Aires, Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2002.
- PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. IV, Buenos Aires: Galerna, 2003.
- PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Vol. V, Buenos Aires, Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2001.
- PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias* (coord. de Patricia Fischer, Grisby Ogás Puga y Martín Rodríguez), Vol. I, Buenos Aires: Galerna, 2005.

OSVALDO OBREGÓN

Université de Franche-Comté (Francia)

TRANSFORMACIONES DEL IMAGINARIO EN RUBÉN DARÍO: CISNE, CARACOL O PEGASO

La evolución de Darío desde el Romanticismo al Modernismo y de éste a la Vanguardia se realiza mediante una clara valoración y evocación de los sentidos. La propensión al gozo de los sentidos, como recuerda José Emilio Pacheco, tiene su raíz en el movimiento positivista que incide directamente en el arte y produce un cambio en el concepto artístico. De igual modo lo había de recordar Rodó en 1899 "reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico les conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundo, en concepciones más altas"¹. A este respecto en el año 1952 Paul Henry Lang coincidía en la misma opinión, si bien destinada a la música: "Desde el subjetivismo del Sturm und Drang se yergue otra fase de humanidad que, juzgada por su tendencia, no podría sino denominarse objetiva"².

Darío defiende un concepto de arte que mantiene la idea de iniciación y revisión de los textos precedentes. Un hecho que resulta paradigmático en la revisión poética que realiza de su obra en los volúmenes: "Muy siglo XVIII" "Muy antiguo y muy moderno" con "Y una sed de ilusiones infinitas", títulos que dan origen a los tres libros que, desde 1914, reúnen casi toda su producción lírica. Revisión que también delata la modificación de algunos títulos como es el caso de "Marina" - *Prosas Profanas*- que pasa a titularse "El viaje a Citeres" - *Muy siglo XVIII*-.

El estudio del arte en Rubén Darío es un lugar recurrente³. Desde el año 89 he desarrollado una serie de investigaciones sobre la idea de **recreación artística**, en la que influyen los dos conceptos previamente expuestos: **la objetividad** como cambio respecto al concepto artístico, -que hace irrumpir a la imagen, en todas sus modalidades, como confirmación y complemento de la palabra-, y la **revisión poética** que el propio autor realiza de su obra. En este aspecto cabe añadir la consciente y obligada **iniciación poética del lector**. En la construcción del símbolo dariano intervienen ciertas técnicas entre ellas la ya citada de la

¹ Rodó. *Obras completas*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1956. t.II, pp.101-102

² XI Conferencia Kenyor, Sassar college, 12 noviembre 1952.

<http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Lectura.pdf>

³ El estudio del arte en Darío no es algo nuevo, a los ya clásicos de López Estrada, Marasso y Gullón, cabe añadir los recientes de Sainz de Medrano, respecto a la pintura y Juana Martínez Gómez, respecto a la música, expuestos por primera vez durante el curso de verano que propuse en El Escorial sobre Imagen y Literatura, y publicados o en vías de publicación. Posteriormente. Mi aportación en este caso se centra en ciertas apreciaciones que, partiendo de estos estudios, pueden llegar a completar la visión dariana.

recreación del pasado, a la que se refirió Ricardo Gullón y más adelante Angel Rama, a la que cabe añadir la que consigné como **autorreferencia**, en los términos de G. Durand -sistertextuality de acuerdo con la terminología de Linda Hutcheon, en aquel año de 1994-.

En el caso del modernista su conciencia de la intertextualidad personal, o autorreferencia, es esencial puesto que marca la diferencia más clara con los románticos. Es el logro de la libertad del arte unida a la del genio que proclaman los modernistas, y que evoluciona desde el concepto de libertad personal de los románticos.

Esta libertad elimina cualquier tipo de copia o imitación, incluida la de la naturaleza o la de los mitos, y se aplica con respecto al arte en dos aspectos que son claves esenciales en la formación de su imaginario y que configuran los dos ejes sobre los que he de basar este ensayo:

LA RECREACIÓN DEL PASADO ARTÍSTICO. LA AUTORREFERENCIA

Dos sistemas de creación lírica que, en este caso, voy a aplicar a las artes plásticas. Con respecto a la **recreación del pasado** nos remite a la función que adopta el artista, más que creador, vate, o enviado, como recordaba Gutiérrez Girardot. Situación que implica determinados cambios: es el caso de la mitología. Los mitos pueden ser transformados por el autor, o convertirse él mismo en un mito, como en "La Ninfa" o "El pájaro Azul", de la misma colección. Recrea mitos pero también puede recrear el arte en cualquiera de sus modalidades, la pintura, la música o la literatura. E incluso se puede aplicar a la historia. En cuentos como *La muerte de Salomé*, reforma la historia sagrada y convierte al collar en el propio verdugo de la bailarina.

Desde sus primeras textos la relación con la pintura y la música es clave. "Wagnerianas", uno de los poemas iniciales, se funda en la asistencia de Rubén Darío a la representación de Sarah Bernhardt⁴, cuando contaba diecinueve años, y que más adelante rememora y repite en "Teatros".

La novedad que nos ofrece Darío en *Azul* se encuentra en la relación con el parnasianismo y sus modelos. Como movimiento el parnasianismo le pone en contacto con la pintura, relación que jamás abandona a lo largo de su obra. Los libros, incluso la literatura infantil, recogen grabados y pinturas de los prerrafaelitas, como en el caso de L. Rackham. Esta inclusión de la pintura y el grabado en los libros puede dar alguna respuesta a preguntas como la inclusión del concepto de Año lírico. Si aplicamos el patrón de la pintura no solo a los escritos

⁴ Su fascinación le lleva a seguir a la actriz hasta Valparaíso y asistir a la representación de *Romeo y Juliet*.

de Azul, sino a la propia organización del calendario, el orden que establece Darío cobra cierto sentido. En estudios anteriores⁵ señalé que cada uno de los cuentos de *Azul* responde a un tipo de literatura concreto, realismo⁶, romanticismo, cuento mítico, etc.

Estas tipologías literarias se unifican bajo el eje de la narración breve, al tiempo que se insertan en una obra, *Azul*, caracterizada por la mezcla de géneros -cuento, ensayo lírico, poesía- sin otra relación entre ellas que el propio estilo "modernista" del autor. Sin embargo, el eje de unión entre estos cuentos que, como he indicado se refieren a una tipología cultural y literaria, se encuentra en el concepto de **Recreación** y justificaría la situación de la poesía en el conjunto de la obra como culminación de este largo proceso. "El año lírico", a su vez, responde a una serie de épocas literarias, de manera que "Estival" se relaciona con el Barroco, de igual modo que "Primaveral" nos remite al Renacimiento, con esa llamada de cantiga de amor y "Autumnal" al Romanticismo, por el que Darío sentía cierta predilección. "Invernal" parece identificarse con la etapa más cercana a Rubén en este momento, el Rococó -o en su defecto el Modernismo-, que incluye el espacio urbano⁷ y las escenas de interior, junto con el motivo recurrente de las fiestas galantes que fue el tema predilecto de Watteau y que tanta repercusión tuvo en Verlaine. Pero lo que me interesa destacar es la relación de este "Año lírico" con las representaciones pictóricas del año a manera de calendario, como ocurre con Joseph Cott, Delacroix, Watteau o el propio Moreau, quienes personifican en sus cuadros a las cuatro estaciones. El hallazgo de Darío se encuentra en la aplicación de dichas representaciones a una época literaria concreta. Un descubrimiento que no se le pasó por alto a Valle Inclán quien lleva a cabo este mismo proceso de época literaria, eso sí, española, en sus *Sonatas*⁸. Las diferencias se establecen en el pesimismo con que Valle Inclán

⁵"Recreación del pasado y representación en la obra de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 18, 1989, pp. 263-278. "Recreación e iniciación: la imagen como consecuencia dariana", *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 24, 1995, pp. 181-188. "Al paso de Darío: símbolo iniciático y acceso a la Vanguardia" *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Prosas Profanas*, Alfonso García Morales(ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 189-216

⁶ Vargas Llosa en su tesis de licenciatura señalaba, por ejemplo, que en el caso de "El Fardo" Darío percibió su negación para escribir este tipo de literatura por lo que se orientó hacia el modelo francés parnasiano. *Bases para una interpretación de Rubén Darío (tesis universitaria.1958)*. Ed. y prólogo de A. Mudarra. Lima, Universidad Mayor de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001.

⁷ A. Salvador, "El impuro amor de las ciudades"

⁸ Cfr. R. Oviedo. "José Fernandez y el Marqués de Bradomin: el amor, un objeto de recreación literaria" *Eros Literario*. IV Coloquio. Acción integrada. Universidades Complutense - Toulouse-Le Mirail. Madrid, 19-21 de diciembre 1988. ACTAS. 1989, pp. 149- 157 "Tirano Banderas. Edi-

finaliza su serie (*Sonata de invierno*), bajo el dominio de la Iglesia y las luchas civiles, mientras que en Rubén Darío se percibe un contenido sentimiento de esperanza⁹.



Watteau

Las estaciones son un tema constante en la pintura, sobre todo en Delacroix, pero también en Watteau, una tradición que procede de los calendarios y de la afición al grabado y a la imagen por parte de la cultura decimonónica (A. Rackam)

ción y configuración de un tópico” en Con Alonso Zamora Vicente: *La lengua, la academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos*. Alicante. Universidad de Alicante. 2002, pp. 913-922
⁹ Cfr. “Baudelaire y Darío: La isla en el simbolismo”. *La isla posible*. Ed- de JC Rovira, C. Alemany, R. Mataix. Alicante, Universidad de Alicante, 2001. Pp. 421-430



J. Cott. Primavera



Burne Jones. Verano



Watteau.Ceres.Verano



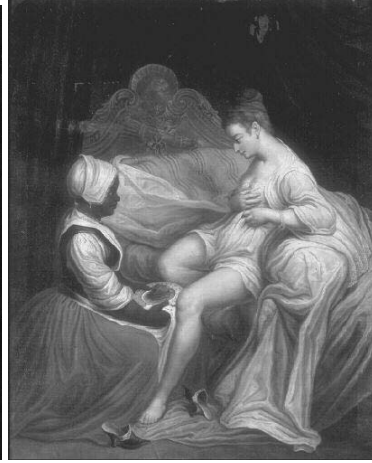
Watteau. El invierno

Darío en los poemas de "El Año Lírico" recrea un modelo pictórico que adapta a la literatura, al modo parnasiano y se adentra en el proceso de autorreferencia desde otra ékfrasis: "En Chile, en busca de cuadros" donde el cisne será un motivo esencial para su evolución posterior. Avala este proceso de recreación pictórica mediante la palabra el famoso poema en prosa: "Un retrato de Watteau". Al analizar los cuadros del pintor francés del Rococó, conocido como

pintor de las fiestas galantes¹⁰, sorprende la erudición de que hace gala Darío, ya que opta no sólo por la escena galante que le caracteriza, sino por esa faceta menos conocida, como es la alcoba, presente también, aunque en menor cuantía, en los cuadros de Watteau. Una preferencia por este autor que se justifica así mismo por ser uno de los pintores en los que el baile y la música tienen un trato especial.



Watteau. El aseo



El aseo íntimo

En "Un retrato de Watteau" (*Azul*), Rubén Darío, al igual que hiciera Gutiérrez Nájera en su poema "La duquesa de Job", se adentra en la habitación de la mujer: "Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa, esas manos diminutas que empolvan el haz de rizos rubios". Por otra parte, la descripción del vestido, efectivamente, nos lleva a otras pinturas en las que recuerda el amplio faldellín y los zapatos rojos, que, curiosamente, no suelen aparecer en los retratos de Watteau porque habitualmente la larga vestidura los tapa, excepto en la intimidad de la alcoba.

Por otra parte, aunque de forma esporádica, Watteau introduce un elemento esencial para la poética inicial de Darío y también para la poética de su última etapa, la representación de escenas cotidianas que alternativamente se reflejan en *Azul*. La inclusión de ese espacio íntimo de la mujer avala a su vez esta preferencia por la cotidianeidad, que señala el principio y el final del modernismo, como podemos ver tanto en Gutiérrez Nájera como en Gabriela Mistral o López Velarde.

¹⁰cuya influencia llegará hasta *Prosas Profanas*, en "Era un aire suave".



La pretensión de Rubén Darío en el texto es recrear a través de su pluma otra escena galante, al igual que en la escena de "El baile en el pabellón" o en "La flauta", donde el haz de luz que recibe la figura de la mujer la convierte en el foco de atención de quien la contempla. En la prosa de Rubén la mujer atrae hacia sí la mirada si bien añade el movimiento frente al estatismo obligado de la pintura.



Baile en el pabellón del jardín

Si profundizamos en alguno de los poemas, encontramos también en la pintura la justificación del topoi dariano de los tigres en "Estival". Animales presentes en los cuadros de Delacroix¹¹, pero también en los de Jean Louis Gerome. En ambos, los tigres pasan de ser elementos de un paisaje a convertirse en un verdadero tema, como corresponde al deseo de exotismo y contemplación de la naturaleza que comparten con los románticos. Este exotismo es paralelo a la extensa producción de una literatura de viajes, gracias al despuntar de la burguesía y a los avances científicos derivados de la Ilustración. Tratan de conocer y reflejar mediante el arte mundos y pueblos nuevos, y una de sus más reiteradas referencias se encuentra en *Atala* de Chateaubriand.



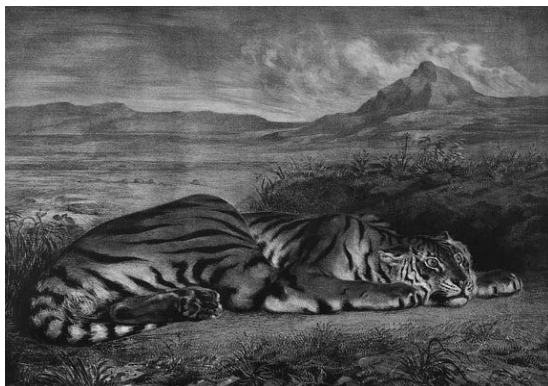
Delacroix



J. L- Gerome

Obras como las de Buffon, la de Lavater, con sus nueve volúmenes sobre los tipos y costumbres de los pueblos, o la precedente de Humboldt, se apresuraron a descubrir mundos diferentes para el ávido lector europeo, deseoso de viajar, en virtud del papel que ocupa en este momento la burguesía. Por su parte el cientificismo del XIX promueve a su vez la investigación en la naturaleza. El exotismo se une a la valoración de lo salvaje como muestra de lo inocente y lo natural. Caracteres que presenta el tigre frente al Príncipe de Gales en el poema dariano.

¹¹ Cfr. Luis Sáinz de Medrano, "Rubén Darío y la pintura". *Acto de investidura de los doctores: Manuel C. Palomeque y.....* Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2005, p.99.



Delacroix. Tigre descansando

Pero a su vez el tigre tiene para Darío el aroma de los cuentos infantiles, tan pródigos en este momento en la utilización del grabado y las ilustraciones¹². Los prerrafaelitas no desdeñan participar en esta nueva industria del arte. Tal vez, producto de esta influencia sean estos dos cuadros: el de Delacroix, que muestra a unos tigres jugando, y el de J L. Gerome que nos muestra a la fiera con sus crías en su cubil.

¹² La sustitución de las antiguas prensas por la linotipia a principios del XIX marca un hito en la historia del grabado.

<http://www.monografias.com/trabajos13/hisdisgr/hisdisgr.shtml#LOND>. Una muestra de la importancia que adquiere el grabado la tenemos en el cuadro de Fortuny, quien representa a un coleccionista de grabados (1863), y al coleccionista de estampas con ropajes del siglo XVIII. Una escena anecdótica al estilo de Messonier





Kelmscott-Chaucer- Burne Jones/W.Morris Fantin-Latour- *Lohengrin*

La recreación que él mismo llega a hacer de su imaginario, nos habla de una escritura sometida a un continuo proceso de evolución y transformación. Sugiere una paulatina estilización de los símbolos. Desarrollo idéntico al que experimenta la vanguardia, que reduce la pintura a sus formas y estructuras esenciales, como ocurre con el cubismo. Ángel Rama señaló la singular construcción del imaginario dariano: "Progresivamente Darío irá construyendo su 'selva sagrada' mediante una articulación de símbolos, de tal modo que ella sea lo que no es la sociedad humana: una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin dañarse ni negarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y verdad, de luz espiritual"¹³

El **cisne**, como recuerda Login Jade, es también representante del Apolo hiperbóreo a quien estaba dedicada la isla de Delfos. Para Bachelard¹⁴ el cisne en la literatura es símbolo de la mujer desnuda, pero también símbolo hermafrodita puesto que su largo cuello es un signo claramente fálico, al tiempo que la redondez del cuerpo sugiere formas femeninas. Es animal de Apolo de quien lleva la barca, pero también de Venus. Más adelante en la leyenda artúrica del

¹³ "Da cuenta de Dios mientras que la sociedad lo niega, unifica mientras la sociedad disgrega, pero aún más reúne los contrarios que la religión separa: el placer carnal y el espíritu(...) el sincretismo que opera en la emergencia burguesa de la época, pero también el espíritu integrador de Darío" Ángel Rama, "Prólogo" en Darío Poesía. Caracas, Bib. Ayacucho, 1977, p.xxxii

¹⁴ Bachelard, *El agua y los sueños*. Madrid. FCE, 1994

Santo Grial se le relaciona con Percival, al tiempo que, más cercano a Darío, con la leyenda del Caballero del cisne, Lohengrin. Cirlot añade que el sentido dual del cisne hace que sea uno de los escogidos por los alquimistas que le identificaban "con el Mercurio filosófico, el centro místico y la unión con los contrarios"¹⁵

Iris Zavala reincide en este contenido simbólico del cisne, al que identifica con la escritura¹⁶. La constante referencia del símbolo císnico a una compleja semiosis fue también destacada por Login Jade quien afirma el conocimiento de los gnósticos por parte de Darío, mientras que, desde la filosofía, Adriana García de Berchenko al mismo tiempo afirma y cuestiona las posibilidades de la relación del cisne dariano con los sistemas iniciáticos. Entre la acumulación de opiniones diversas, Ricardo Gullón equilibra la teoría al afirmar que "lo sobrenatural estaba en el aire y que los escritores se interesaban por explotar con fines artísticos este filón"¹⁷ y añade una serie de referencias bibliográficas de la época que lo confirman entre las que se encuentran revistas como *La España moderna*. Sin embargo un artículo de Paul Sansonetti sobre Los imageros del Graal, relaciona la leyenda artúrica en la que el cisne ocupa un lugar destacado, con el pensamiento hindú. Darío concuerda con esta tradición en dos sentidos: en primer lugar la semiología dual que otorga al cisne (representación del sujeto poético, pero también de la amada) y, en segundo lugar, la búsqueda de un espacio singular que se identificará finalmente con la isla blanca del hinduismo¹⁸.

El símbolo del cisne acompaña también a la poesía parnasiana francesa:

¹⁵ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, p. 132

¹⁶ La equiparación entre Leda y la página en blanco, y la escritura como signo de una violación. Iris Zavala. *Rubén Darío bajo el signo del cisne*. Puerto Rico. Ed. de la Universidad de Puerto Rico. 1989.

¹⁷ Ricardo Gullón "Espiritismo y modernismo". Ivan Schulman: *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid, Taurus, 1987, p.87

¹⁸ El " "en otra parte" mágico es mencionado frecuentemente en las novelas de caballería. En efecto, más allá del reino artúrico que centra la Mesa Redonda, existe un espacio que escapa a cualquier topografía. Los valientes que se aventuran en él sin saber que atraviesan los límites de las tierras conocidas descubren magníficos castillos //.../ ". Así mismo en el cuento *La courtise d'Etaine*, los dos héroes que pertenecen al pueblo mágico de Dana y que viven en el reino de los hombres se convierten en cisnes para alcanzar su lugar original. La blancura de los cisnes les permite ser portadores de Apolo o de Lohengrin. *Les Ymagiers du Graal*, Villard de Honne-court (nº 26, primer semestre 1993) y http://www.geocities.com/antologia_hermetica/076graal.htm

aparece esporádicamente en Baudelaire¹⁹, quien, en *Las flores del mal*, establece la relación del cisne con la belleza. Baudelaire en "Les Cygnes", dedicado a Victor Hugo relaciona el adjetivo "de nieve" con la misma percepción de Dario: "Bajo alburas de cisne llevo un alma de nieve"²⁰, sin embargo, en *Les Tableaux de Paris*, aparece como un cisne caído y maldito, identificado con el poeta, cuyas alas embarradas le impiden elevarse, pegado y encenagado en el suelo: " Sur son cou convulsif tendant sa tête avide".

En Verlaine el cisne aparece como ornamento esencial para el decorado de *Las fiestas galantes*, pero al igual que en Baudelaire la imagen del cisne se contempla con una percepción decadentista como podemos ver en " A Clymene" (Fêtes galantes) "Vision qui déranger/ Et trouble l'horizon /De ma raison,/ Puisque l'arome insigne /De ta pâleur de cygne. /Et puisque la candeur /De ton odeur,/Ah ! Puisque tout ton être,/Musique qui pénètre,/Nimbés d'anges défunts,/Tons et parfums, /A, sur d'almes cadences,/ En ses correspondances/.

Por su parte Mallarmé acompaña su poema sobre el cisne con el dibujo de la impresionista francesa Berthe Morisot.



Morisot. Cygnes. 1885

¹⁹ "La belleza": Yo soy bella, ¡oh mortales!, como un sueño de piedra./...../ Campea en el azul - esfinge impenetrable-:/bajo alburas de cisne llevo un alma de nieve;/odio los movimientos que las líneas remueve;/lo mismo ignoro el llanto que la risa inefable."

Du Bellay: "Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,/Il s'immobilise au songe froid de mépris Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne."...."Comme on voit quelquefois, quand la mort les appelle,/ Arrangés flanc à flanc parmi l'herbe nouvelle,/Bien loin sur un étang trois cygnes lament."

²⁰ A pesar de su malditismo el cisne de Baudelaire se caracteriza por su indiferencia ante las acciones humanas lo que le identifica con los dioses.

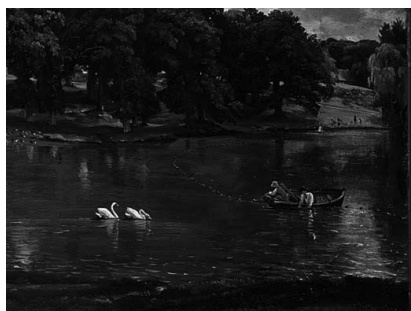


Berthe Morisot. Cisnes. 1888

Esta presencia del cisne se une a la tradición de los emblemas y configura un imaginario singular que llega hasta las últimas producciones poéticas de Darío. Símbolo solar e hiperbóreo compañero del carro de Apolo, el poeta le concede una inusual trascendencia²¹, seguramente influido por los escritos de Wagner y por los mitos que configuran el imaginario de ambos.

Sin duda a todos ustedes les resultará conocido el proceso de transformación emblemática del cisne. Pero lo que llama la atención es su sincronía con la evolución de la vanguardia pictórica del momento que acaba en el **esquematismo cubista**. Desde la visión del cisne en "Acuarela", que la crítica no recoge, hasta llegar al mayor proceso de estilización y simplificación en "¿Qué signo haces ¡Oh cisne! con tu inmaculado cuello?".

En *Azul* el cisne que se percibe es el de los cuentos: en su jardín, el rey burgués es "saludado por los cisnes de **cuellos blancos**". Cisnes que son elemento central en el escenario de los pintores ingleses como Constable



Constable. Wynehau Park

²¹ El cisne se nos ofrece con un significado múltiple pues es también Lohengrín y refleja el alma de Luis de Baviera como recordara en su célebre poema. Como tal se identifica con la música tan presente en su obra como ritmo. Iris Zavala había destacado la capacidad de evolución y de ductibilidad del cisne: *Rubén Darío bajo el signo del cisne*. Op. cit.

Esta primera aparición que se completa con el paralelismo entre el cisne de "Acuarela" (*Azul*) y el de "Blason" (*Prosas profanas*) y que se percibe en los detalles más nimios, que subrayo:

"En la pila, un cisne chapuzaba revolviendo el agua, sacudiendo las alas de **un blancor de nieve**, enarcando **el cuello** en la forma del **brazo de una lira** o del **asa de un ánfora**, y moviendo el **pico húmedo** y con tal lustre como si fuese labrado en **ágata color de rosa**".

La presencia de la niña, en el relato, por otra parte, recuerda a la pintura de Berthe Morisot en la que el personaje infantil es frecuente, frente a la costumbre de la época. Y, sin embargo, el paisaje que Darío nos describe en el relato, recuerda a Constable.



Berthe Morisot. En el lago En el lago del bois de Boulogne

La diferencia con el cisne de "Blasón" se encuentra en un proceso de estilización de la figura del cisne, eliminación de la descripción y de la comparación por la metáfora.

"El olímpico **cisne de nieve**
con el **ágata rosa del pico**

.....

En la forma de **un brazo de lira**
y del **asa de un ánfora griega**
es su **cándido cuello** que inspira..."



Leda- Tillier – 1834

Cisnes y lagos configuran una imagen recurrente en "Era un aire suave", donde el cisne de nieve se convierte en el:

"ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque/
como **blanca góndola** imprima su estela".



Leda. Gervex

La transformación surge en "Divagación" para favorecer la imagen metonímica, centrada en el cuello, que aparecía en "Acuarela":

"Y sobre el agua azul, el caballero
Lohengrin; y su cisne, cual si fuese
un cincelado témpano viajero
con su cuello enarcado en forma de S"

Proceso de estilización, por tanto, que selecciona de la imagen cénica el cuello para centrarse en el verbo "enarcar" cuyo significado le lleva finalmente al signo de interrogación. En "Leda" (*Prosas profanas*), vuelve a repetirse este verbo:

"Y luego, en las ondas del lago azulado,
después que la aurora perdió su arbol,
las alas tendidas y **el cuello enarcado**,
el cisne es de plata, bañado de sol"

El gran cambio del símbolo cénico en la poesía europea se produce a través de la música de Wagner y el propio Darío lo recuerda en su poema "El cisne" de *Prosas Profanas*. Como símbolo ejemplifica a su vez el abandono de la poética clásica y la adopción de un nuevo modo literario. En el poema destaca la resurrección del cisne como símbolo apoyado por la génesis mitológica: si el cisne cantaba antes solo para morir ahora se escucha "el acento del Cisne wagneriano". Adopta, de este modo, la tradición clásica del origen de Helena, descendiente de los Dioscuros y por tanto de Leda y Júpiter, a la manera de Leconte de Lisle²². Darío, empero, añade a este referente literario un contenido personal que insiste en la renovación de la poesía, al igual que ocurría en cuentos precedentes como "El rey burgués":

"¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal"²³

²²Hurtado Chamorro, *La mitología griega en Rubén Darío*. Avila, Ed. La muralla, 1967- "Helena":

"O vous fils du grand Zeus, Dioscures sublimes/ qui de l'Olympe auguste illuminez les cignes" p. 115

²³ Es seguramente uno de los temas que ha dado lugar a una mayor proliferación de figuraciones eróticas en el arte. Algunos pintores como Antoine Coypel (1661-1722), llegan a representar tanto la violación por parte de Zeus como la relación con su esposo Tyndareo, rey de Esparta, en una de las pinturas más eróticas de la historia.



Miguel Angel Boucher

El esquema figurativo del cisne que más nos interesa no es éste de las referencias mitológicas y literarias o la recreación que elabora de la figura del cisne la poesía francesa y su posible relación con el poeta, sino el cisne creado por Darío mediante el uso de sus propias claves simbólicas de modo que recrea una figuración de gran plasticidad.

Estas claves simbólicas se centran en el cuello del cisne, como también hace el simbolismo francés, pero Rubén Darío avanza con respecto a sus modelos. La acción, **enarcar**, lleva finalmente a otra acción, interrogar, mientras que la imagen se estiliza hasta convertirse en un signo gráfico y visual -el signo de interrogación- coincidente con la acción inquisitiva. La iniciación del lector aparece de forma destacada, pues se puede deducir que si dividimos la S ("con su cuello enarcado en forma de S") nos encontramos con dos signos de interrogación, el que abre y el que cierra la pregunta²⁴.

En su soneto "Propósito primaveral" el ave acompaña al triunfo del amor "Mientras el blanco cisne del lago azul navega/ En el mágico parque de mis triunfos testigo". Y nuevamente su Término barbudo surge "En el erecto término coloco una corona" a su vez testigo de cómo Darío "inicia" a la adolescente, "Apuraré alternando con tu dulce ejercicio / las ánforas de oro del divino Epicuro"

En "El poeta pregunta por Stella" son para su amada, como ramilletes de lirios los "cuellos de los cisnes". La muerte de Stella (cuya S líquida reitera el concepto del cuello) une este complejo imaginario del cisne a lo ignorado, y desconocido. De este modo fondo y forma coinciden para destacar la importancia que el enigma y lo esfíngico adquieren en su poética.

El más claro ejemplo lo tenemos en "Yo persigo una forma" de las adiciones

²⁴ El juego gráfico no es extraño en Darío, cabe recordar que él mismo se firma como Nebur Darío. Sería un tanto arriesgado señalar las referencias de esta S con la cruz gamada propia de la teosofía, pero no deja de resultar sugerente.

de 1901 a *Prosas profanas*. Poema que resume las imágenes plásticas del cisne incluido el movimiento del agua. El cisne que **chapuzaba** en "Acuarela", se convierte en el que **imprime su estela en el estanque**, como una góndola (del poema "Era un aire suave"), o el del caballero Lohengrin ("cual cincelado témpano viajero" en los versos de "Divagación) o el que "Boga y boga en el lago sonoro" (de "Blasón") pero que ya no se asemeja a una góndola, sino que se dirige hacia ella. En este poema, el cisne se convierte en el **ave de la luna sobre un lago tranquilo**, mientras que el signo de interrogación surge ya de manera explícita para asombrarnos con la belleza de su lograda metaforización: **"y el cuello del gran cisne blanco que me interroga"**.

Así desde la figura del cisne, desde el símbolo, evoluciona hacia el esquematismo del signo de interrogación y se convierte en el misterio de una eterna pregunta, identificada en Darío con la muerte, y que se suma al concepto negativo que le había otorgado Mallarmé.

Sin embargo, cuando lleguemos a "Los cisnes", en los cuatro poemas que componen el apartado, continúa la misma orientación que guía el poemario, es decir, primero la poesía socio-política, después el reconocimiento al amigo, y más tarde dos poemas en los que el poeta se personaliza, se convierte en materia poética. Del presente -Poema III. "Por un momento ¡Oh Cisne! juntaré mis anhelos/ a los de tus dos alas que abrazaron a Leda!"- camina hacia el pasado como corresponde a la poética nostálgica de Cantos: "Melancolía de haber amado".

Finalmente el cuello del cisne se materializa y convierte en signo fálico para adoptar un manifiesto contenido erótico, cuya claridad sorprendía al mismo Salinas. El último poema de la sección "Los Cisnes", convierte la nostalgia de la juventud en la nostalgia del placer:

"¡Melancolía de haber amado,
junto a la fuente de la arboleda
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda!"

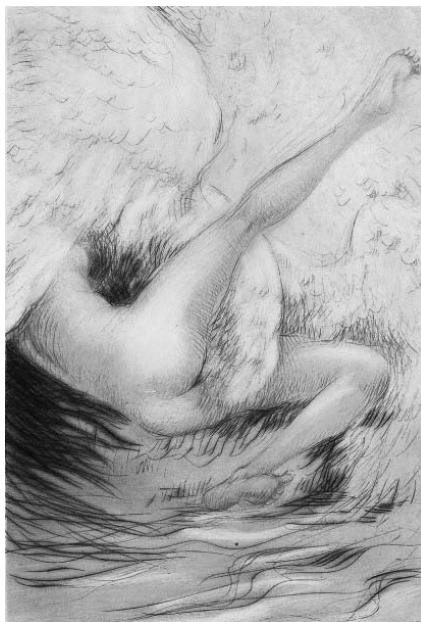
En este tiempo se hace presente la obsesión de Darío por el deseo, de modo que recuerda Carmen Ruiz Barrionuevo, desaparece "el erotismo intrascendente" y deja paso a un "hombre maduro que, consciente del paso del tiempo, lucha contra él y se aferra al placer y al goce"²⁵.

²⁵ Carmen Ruiz Barrionuevo, *Rubén Darío*. Madrid, Síntesis, 2002, p. 138. Recoge las opiniones de la acertada crítica de Pedro Salinas en *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona, Seix Barral, 1975. Un

La imagen erótica no sólo está en Darío sino que se repite incansablemente en la pintura. Leda se convierte en un lugar común e incluso obsesivo en la Europa finisecular.



Leda - R. Tegner



Leda - Louys

claro ejemplo se encuentra en "La bailarina de los pies desnudos" (1907), poema que remite al orientalismo erótico de las bailarinas de la época.

Convertido nuevamente en símbolo, en "Flirt" de *El Canto Errante*, pero fechado en 1893, el cisne ocupa el lugar del poeta y nos lleva a una conjugación de los contenidos que habían aparecido previamente: es el "ilustre cisne, cual **labrado en nieve**", tan semejante al de "Acuarela", que recogía el término nieve de Baudelaire, y que "**boga sobre el terso lago especular**", como también bogaba en "Blasón" y como la barca del ensueño que navegaba -bogaba- en el espacio de "Yo persigo una forma". Finalmente, la cabeza del cisne adopta nuevamente la postura que le es característica, "**el cuello en arco**", mientras ritma el aria que se dedica a "la entreabierta rosa solitaria/ que abre el fresco cáliz a la luz lunar".

Sin embargo presenta un cambio esencial pues, desde *Cantos de Vida y Esperanza*, es la oralidad, la voz, lo que domina sobre la escritura como característica esencial del poeta. Es la segunda vez que el cisne, en el que predominaba la muda contemplación -incluso en la misma actitud interrogante-, se asimila e identifica con la acción poética, pues en esta ocasión, adopta la función del cantor: "Y aunque no lo dice **va ritmando** un aria/ para la entreabierta rosa solitaria/ que abre el fresco cáliz a la luz lunar²⁶".

Una función que permite afirmar la cada vez mayor presencia del yo poético que pasa, de este modo, a convertirse en sujeto y materia de poesía, desde aquel primer poema confesional de Cantos: "Yo soy aquel que ayer no más decía". El poema es un ejemplo más de su continuo despojarse del disfraz poética para unificar poeta y poesía, abandonando paulatinamente la premisa del arte por el arte y convertirse en una sola voz que habla.

Como ya indiqué en otro trabajo, la muerte de su mujer, Rafaela, produce una ocasional relación entre el cisne y la amada muerta. La S inicial del nombre poético que le dio Rubén Darío a su amada, Stella, se convierte en la silueta del cisne, cuya estilización paulatina se condensa en el signo de interrogación. El cisne es el reflejo del arte pero también la amada, cuya muerte la identifica con el misterio esencial. El misterio se convierte en algo dinámico, con alma propia, de tal manera que lo inerte o lo imaginario y mental cobra movimiento. Es el cisne el que interroga al poeta.

²⁶ El último de los cisnes aparece en el Canto a la Argentina: "¡Oh, cómo, cisne de Sulmoma,/ brindaras allí nuevos fastos/ celebraría nuevos ritos,/ y ceñirías la corona/ lírica por los campos vastos/ y los sembrados infinitos".

EL CARACOL

Junto al símbolo del cisne, y en relación con el dinamismo de la espiral esencial de la creación²⁷, Darío nos ofrece otro símbolo: **el caracol**. Según Cirlot el caracol es el símbolo que refiere la espiral microcósmica en su acción sobre la materia. Aparentemente, como imagen, procede de los emblemas, al modo que lo representa Darío, como instrumento musical del Tritón.



Emblema CXXXII Emblema CXXXII
ITTEB RIVIA

Su primera aparición es un elemento ornamental de esa ópera que es el Coloquio de los Centauros: En una cuidada escenografía vemos surgir al caracol: "Isla de Oro/ en que el Tritón erige su caracol sonoro"²⁸.



²⁷ Como muestra Kircher en alguno de los dibujos de egiptología, en los que se refiere al dinamismo del caracol relacionado también con el infinito de Ouroboros.

²⁸ En la arquitectura de los edificios la pata de oca, el caracol o la espiral son símbolos comunes a ciertos clanes de constructores.

El sonido de ese caracol, es un canto, una voz que se identifica con la función del poeta, como podemos ver en el poema "Caracol" de *Cantos de Vida Esperanza*:

"He llevado a mis labios el caracol sonoro/ y he suscitado el eco de las dianas marinas/ acerqué a mis oídos y las azules minas/ me han contado en voz baja su secreto tesoro". El caracol, por tanto, encierra en sus círculos el misterio del mundo, recoge lo oculto del caos misterioso que es el mar.

El misterioso significado del último verso situado entre paréntesis, que a su vez son circulares e imitan una concha: "(el caracol la forma tiene de un corazón)" introduce una nueva interrogación que se suma al concepto de sonoridad y al misterio del alma de las cosas. De este modo el caracol es el símbolo que permite comunicar lo ignoto a través de la voz del poeta. Es por tanto un instrumento de enlace, una comunicación para difundir y propagar el misterio.

Misterio que, identificado con la esfinge, se vuelca en la voz personal al afirmar: "Ay triste del que un día en su esfinge interior/ pone los ojos e interroga! Está perdido"²⁹

La siguiente explicación del símbolo se encuentra finalmente en *El Canto Errante* donde Ruben Darío elimina la retórica del misterio y revela el significado de su símbolo: La esfinge interior, el misterioso caracol, es el propio poeta, pero ya no identificado con el corazón sino con el cerebro:

"¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora/ al sentir como en un caracol en mi cráneo/ el divino y eterno rumor mediterráneo".

Esta localización del caracol, asumido por el poeta, se repite de nuevo en "El poema del otoño": "Nuestro cráneo guarda el vibrar/ de tierra y sol,/ como el ruido de la mar/ el caracol".

Podíamos concluir, pues, que finalmente Darío identifica el misterio más que con una analogía sentimental, con una **gnosis que se dirige al conocimiento** intelectual, de manera que guarda ciertas reminiscencias con el esfuerzo arduo de Sor Juana. Un conocimiento que no impide sino que incentiva la cada vez mayor presencia del propio sujeto poético, sin máscara, en sus versos.

²⁹ "¡Ay del que pide eureka al placer o al dolor/ Dos dioses hay, y son: Ignorancia y Olvido /" Y vuelve a la armonía El árbol y el animal se asemejan al hombre que cristaliza en palabra y pensamiento como "maneras de expresar lo distinto"

PEGASO

Cantos de vida y esperanza nos depara la sorpresa de la equiparación de otro mito como Pegaso con el poeta, de igual modo que previamente lo había sido el cisne: El poema dedicado a Cyrano de Bergerac nos indica:

“Cyrano hizo su viaje a la luna; mas, antes,
ya el divino lunático de don Miguel de Cervantes
pasaba entre las dulces estrellas de su sueño
jinete en el sublime pegaso Clavileño”.

Pegaso, finalmente, le brinda la oportunidad de elevarse hacia las esferas celestes, convertido en Belerofonte. Se transforma en el inteligente animal de los Viajes de Gulliver de Swift, al tiempo que añade el componente alado, como posibilidad de trascendencia.

Una de las escasas obras guardadas en el Archivo Rubén Darío es el *Magazine Pittoresque* del año 1863. En él se nos refiere la historia de Pegaso en la que resulta finalmente salvado por la poesía. *Cantos de vida y esperanza* nos reserva la mejor de las imágenes de este ser mitológico que, guiado por Belerofonte y confundido a veces con él como poeta, muestra en concordancia los más nobles ideales y una singular aspiración celeste:



El primer volumen de la antología recopilada por Darío se cierra, precisamente, con el título de “Pegaso” y se abre con su poema confesional “Yo soy aquel...” de *Cantos de vida y esperanza*. Ha modificado el orden de *Cantos de vida y esperanza* y combina los poemas con otros de *Prosas profanas* e incluso *El canto errante*.

“Sobre mi frente Apolo hizo brillar su escudo
Y de Belerofonte logré seguir la huella.
Toda cima es ilustre si Pegaso la sella,
Y yo, fuerte, he subido donde Pegaso pudo”



“Yo soy el caballero de la humana energía,
Yo soy el que presenta su cabeza triunfante
Coronada con el laurel del Rey del día.
Domador del corcel de cascos de diamante,
Voy en un gran volar, con la aurora por guía,
¡Adelante en el vasto azur, siempre adelante!”



Rubén contempla en Pegaso la imagen del poeta. En la historia del Magazin, el caballo alado es un ejemplo del fracaso que finalmente logra acceder a las estrellas. Son quienes utilizan a Pegaso los responsables de que se haya visto obligado a arrastrar el carro y hundir sus patas en el lodo. La comparación se percibe con claridad en el poema: “Mientras tenéis oh negros

corazones!"

-¡Oh Shakespeare pobre, y oh Cervantes manco!-y
la pasión del vulgo que condena.

Un gran Apocalipsis horas futuras llena.
¡Ya surgirá vuestro Pegaso blanco!

Por último quiero cerrar este estudio con el eje de unión entre los tres símbolos expuestos (cisne, caracol y Pegaso,): la armonía del amor. En *El Canto Errante* el cisne aparece unificado con la amada. Otros pintores, como Dante Gabriel Rossetti, parecen convertirse en un referente añadido. Entre otros factores que motivan la elección se encuentra el hecho de que Rossetti contribuye con sus ilustraciones en la publicación de las poesías selectas de Tennyson. A esto se añaden unas concretas coincidencias biográficas entre Darío y Rossetti: la mujer del pintor se suicida durante su ausencia, y se sospecha que a causa de sus continuas infidelidades y la depresión que le ocasionó un aborto. En el caso de Darío su mujer muere, mientras él está lejos, a consecuencia del parto. Rossetti llevado por la hipocondría y el pesimismo figura un espacio singular y paradisiaco para Elizabeth, transformada en la Beatriz de Dante.

Beatriz³⁰, a su vez, es personaje central de uno de los más singulares poemas de Darío, "Visión". El paralelismo que establece entre Beatriz y su mujer -Rafaela Contreras-, permite localizarla en el paraíso, antes incluso de la cita de Dante. Nuevamente le otorga el nombre poético con el que siempre la citó en su poesía, si bien en su pronunciación castellana, Estela, sin la S líquida, como si quisiera desenmascarar y responder a la construcción artística del complejo imaginario que había ocasionado la relación entre el cisne y la interrogación, o como si las preguntas hubieran obtenido ya una respuesta. Las flores que la envuelven, los jazmines -flores liliales y por tanto mortuorias de acuerdo con Lily Litvak- recuerdan las figuraciones de Rossetti y la Ghirlandatta, mientras que el espacio se identifica con ese lugar específico en el que figurara el ave de la luna, transformada en Estela, semejante al espacio insular utópico y paradisiaco, y así mismo, lugar del amor, la isla de Venus Citerea:

³⁰ El excelente libro de V. Cervera ilustra la presencia del mito de Beatrice en la literatura hispanoamericana, incluido el modernismo y Darío. Cfr. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006.



"surgió ante mi, ceñida de azahares,
y de rosas blanquísimas, Estela,
la que suele surgir en mis cantares.
Y díjome con voz de Filomela:
-No temas: es el reino de la lira
de Dante; y la paloma que revuela
en luz, es Beatrice. Aquí conspira
todo al supremo amor y alto deseo.
Aquí llega el que adora y el que admira.
-¿Y el trono, le dije, que allá veo?
-Ese es el trono en que su gloria asienta,
ceñido el lauro, el gibelino Orfeo" (Visión)³¹

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA.
Universidad Complutense de Madrid

³¹ Guarda una singular relación con "Venus" de *Azul*, pues aquí Su Estela-Beatriz: "ascendió como un lirio soberano/ hacia Beatriz, paloma de los cielo./ Y en el azul dejaba blancas huellas/ que eran a mi delicias y consuelos./ ¡Y vi que me miraban las estrellas!"

LOS LIBROS Y LA VIDA¹

Alguna vez relaté, en este mismo lugar, cómo llegaron los libros a mí y cómo llegué yo a los libros. Vengo de una familia argentina de hijos de inmigrantes, de la baja clase media, de gente no familiarizada con la literatura y con pocos libros en casa. Pero con mucho respeto por la cultura y el arte. De gente que veía con buenos ojos que sus hijos estudiaran y se capacitaran. Gracias a esta actitud, los libros fueron muy importantes en mi vida. No los que yo escribí —y sigo escribiendo— que no son sino otra forma de admiración por este antiguo oficio, sino los que leí y sigo leyendo. En ese sentido, la etapa más rica de mi vida ocurrió entre mis 25 y mis 35 años (1965 a 1975), en los que leí vorazmente y con esa sensación de fiebre permanente que caracterizaba a Rodión Romanovitch Raskolnikof. Por aquellos tiempos yo trabajaba en un diario de provincia, en La Rioja de Argentina, y había elegido el último turno de la noche, el del “cierre”, porque el periodismo de mesa de redacción me atraía muy poco. En cambio, el último turno de la noche, con la redacción ya sosegada y casi vacía y con la teletipo como único ayudante e interlocutor, me parecía muchísimo más interesante.

Además, había un premio extra: vivir de noche, dormir de día. Y el vivir de noche incluía la lectura solitaria y sin impedimentos, que empezaba sobre la una de la madrugada, una vez que había “cerrado” la edición, y concluía con las primeras luces del día, que es el momento en que todos los insomnes se duermen. Y los lectores a contrapelo, también.

En esos diez años leí cientos de libros de todo tipo, sobre todo novelas. Luego, lentamente, me fui acercando al ensayo y a la poesía. Y desde que comenzó este siglo busco cada vez más las biografías y las autobiografías, que si bien no me garantizan que sean menos fantásticas que la prosa de ficción (no hay nada tan fantástico como la memoria) al menos se centran en una historia de vida, que es el comienzo de toda indagación filosófica. Cada día que pasa, menos me interesa la “invención” en el arte y en la literatura. Empiezo a estar de vuelta, si se me perdona la pedantería, de la “sorpresas” y la “originalidad” como motores de la creación artística. Por encima y más allá de la obra, siempre busco al hombre y su estela. De modo que aplicaré esa misma fórmula a esta intervención.

El venerable Victorino Polo me ha pedido que haga referencia a unos libros determinados, pero yo estoy convencido de que ustedes no tienen ningún inte-

¹ Conferencia pronunciada en febrero de 2008 en el hemicycle de la Facultad de Letras.

rés en escuchar una aproximación técnica, otra más, a unas obras canónicas de las que les vienen hablando desde la niñez. Creo que puedo contarles algo más interesante: qué relación mantuve yo con sus autores o con sus sombras.

1. UNA FOTO DE MACHADO

Empecemos por Antonio Machado, a quien yo redescubrí, como tantos otros, en los años 60', de la mano de Joan Manuel Serrat. Machado ya nos gustaba, pero con la música de Serrat nos gustó todavía más. Eso es lo que tiene la música. Y a partir de ese hallazgo de Serrat, a Machado ya fue posible no sólo leerlo sino también silbarlo. En este mismo momento, seguramente, hay alguien que está silbando a Machado por la calle, o mientras se afeita, o mirando por la ventanilla de un tren los campos de Castilla, esa tierra que, al decir de Ortega, es "ancha y plana como el pecho de un varón".

Afortunadamente, mi relación "personal" con Machado ha estado a la altura del personaje. La historia es ésta: en 1969 el entonces Instituto de Cultura Hispánica me becó para participar de uno de sus Cursos para Periodistas Hispanoamericanos que organizaba anualmente. Era un desvergonzado intento de soborno (nos pagaban el billete aéreo, un mes de hoteles y además nos entregaban 70.000 pesetas de entonces para "gastos personales") con la esperanza de que, a nuestro regreso, cantáramos las bondades del régimen. No lo conseguían, claro, pero sí conseguían que nos enamoráramos de España, de sus paisajes y de sus gentes y entonces, en cierto modo, el dinero invertido no resultaba un absoluto despilfarro.

Ese enamoramiento hizo que volviera a España en 1973, cuando en mi país empezaban a engrasar las guillotinas. Mi amigo Hugo Ditaranto, un buen poeta que también estuvo en dos ocasiones en este mismo lugar hablando a los estudiantes de la universidad de Murcia, me dijo entonces que tenía algo para entregarme. Y me contó una historia extraña: un amigo suyo, portugués que vivía en África, y a quien él había alojado en su casa de Buenos Aires, le escribía para contarle que había recibido un legado en un testamento de un pariente lejano que quería, a su vez, cederle. El legado consistía, ni más ni menos, en el negativo de una foto que le había sido tomada a Antonio Machado unos días antes de morir en Francia. Mi amigo no era experto en la vida de Machado, pero comprendió que la foto tenía un enorme valor documental.

-- Tomá --me dijo-- llévala a España para que allá la conozcan.

En la foto aparecía un Machado envejecido, extenuado y triste, metáfora viva de la derrota. Entregué el negativo a Félix Grande, que lo difundió a través de Cuadernos Hispanoamericanos y que lo incluyó, dos años después, en la portada de su libro "Mi música es para esta gente", una compilación de ensa-

yos.

Desde entonces la foto fue reproducida en muchísimas ocasiones (y en especial en un libro que narraba los últimos días del poeta y que ilustraba la totalidad de la portada) pero no se puede decir que sea muy conocida. En Google, por ejemplo, sólo aparece una vez.

Lo que nunca pude saber es quién había tomado la foto. Mi amigo Ditaranto me dijo que, según le dijera su amigo, era Enrique Amorim, el escritor uruguayo, y yo le pedí a Mario Benedetti que lo confirmara. Pero la mujer de Amorim no sabía nada del asunto, de modo que empecé a pensar que la dislexia le había jugado una mala pasada a Ditaranto. Después de un tiempo me dijo que, haciendo memoria, creía que se trataba, en realidad, de José Bergamín. Pero está confirmado que Machado le escribió a Bergamín, que estaba en París, el 9 de febrero de aquel año nefasto (en esa carta decía Machado que sus esperanzas eran radicarse en Francia o en la Unión Soviética) y no se tiene constancia de que Bergamín lo hubiese visitado con posterioridad. También se atribuyó la foto a Corpus Barga, que había acompañado a Machado en el paso de la frontera y ayudado a instalarse en el hotelito de la familia Bougnol-Quintana. Pero Barga regresó de inmediato a París, dos semanas antes de la muerte de Machado, el 22 de febrero de 1939, y nunca habló de esa foto, ni de su existencia. (Ya saben que a Machado le encontraron en uno de sus bolsillos un papelito con sus últimos versos: *Estos días azules y este sol de la infancia*). Magnífico modo de acabar una vida redonda.

2. TRES POETAS LATINOAMERICANOS

Victorino Polo también me ha pedido que hable de tres poetas latinoamericanos: Rubén Darío, César Vallejo y Pablo Neruda, tres señores de los que es muy difícil decir nada nuevo, sobre todo si nos referimos a su obra. Así que volveremos a probar el atajo de lo personal.

El dato biográfico que más me impresionó de Rubén Darío lo relata un letrista de tangos, Cátulo Castillo. Darío, que visitó largamente Buenos Aires, era amigo de su padre, el también poeta y letrista de tangos José González Castillo. Cátulo cuenta que cuando Darío iba a almorzar a su casa, en el barrio de Boedo del Buenos Aires de los años 20, solía acompañar la comida con champán. Y tenía por costumbre –y aquí viene el detalle– revolver el champán de su copa con el puro que luego se fumaría. Siempre me ha parecido que debió ser todo un espectáculo para un niño observar a ese extranjero superfamoso, con cara de indio y con un corpachón enorme, darle vueltas al champán con su habano mientras no dejaba de hablar en su dulce lengua nicaragüense. ¿Por qué lo haría? ¿Para quitarle al champán las burbujas y reducir de ese modo los riesgos

de embriaguez, o para aromatizar el puro que iba a fumarse inmediatamente después? Misterio.

De César Vallejo siempre me han llamado la atención dos hechos de su vida. Uno, que escribiera en total exactamente 255 poemas y todos sobre el mismo tema: César Vallejo. Y sin embargo, en toda su obra no hay ni una sola brizna de vanidad. El otro dato es más político y ocurrió después de su muerte. Su mujer, Georgette, preocupada por la situación política de aquellos años, con Hitler iniciando su avance sobre Europa, entregó a principios de 1940 la obra completa de Vallejo al embajador peruano en París, que se comprometió a guardarla en un lugar seguro. Algo debió haber, sin embargo, en la actitud del embajador, que no dejó del todo tranquila a Georgette. Y cuando en junio de 1940 la Wehrmacht entró en París, Georgette corrió a la embajada y se encontró con lo que más temía: el edificio, de varios pisos, estaba alfombrado con los poemas de Vallejo. Los recogió uno por uno salvando así una obra única. Recuérdese que en vida de Vallejo se publicó sólo una pequeña parte de su obra. De modo que hay que agradecer a Georgette y a Max Brod que hayan preservado dos de las producciones más importantes de la literatura del siglo XX.

En cuanto a Neruda, se pueden decir tantas cosas... Neruda era, en cierto modo, lo opuesto a Vallejo. Hubo poco humor en la vida y en la obra de Vallejo; en la de Neruda, a raudales. Vallejo era un medio indio callado, trágico, austero, metido hacia adentro. Neruda, un buscador de placeres, de hábitos burgueses, burlón y cizañero. (Yo mismo llegué a la poesía a través de Neruda, cuando leí una de aquellas noches: *Yo era el hambre y la sed / y tú la fruta*. Esto es la poesía, me dije: una novela entera en dos versos. Un territorio donde nada debe sobrar. Las palabras transformadas en joyas, y en joyas sonoras).

En uno de sus muchos destierros Neruda acuñó una frase que atravesó todo el siglo XX, como su marca registrada. Estaba almorzando en un gran hotel cuando alguien le preguntó cómo le iba la vida. Y respondió: "Ya vé; comiendo el duro caviar del exilio". Con lo cual se burlaba de sí mismo y quitaba dramatismo a una situación, el exilio, que es ciertamente dramática, pero que también tiene sus momentos buenos. Sobre todo si se lo está viviendo desde una posición de privilegio, como era su caso. Y como suele ser también el caso de muchos intelectuales y profesionales arrojados de su patria por las tormentas políticas. Otros, en la misma situación, preferían el victimismo cadavérico. Neruda, por el gusto de provocar, pero también por pudor, prefería el desvío del humor.

3. JUAN RAMÓN Y MANUELITO.

Y Victorino también me ha pedido que les hable de Juan Ramón Jiménez. No lo haré, claro, pero sí que lo haré, porque les contaré una historia que tiene que ver con él.

Ocurrió a fines de los años 70 en la cárcel de Sierra Chica, a la que el escritor Roberto Arlt llamaba “el agujero del diablo”. Allí estaba Manuelito, un campesino riojano represaliado por la dictadura de Videla a causa de ser el responsable de una minúscula cooperativa de pueblo que intentaba organizar a las tejedoras de ponchos y trabajadores del cuero de la zona.

Manuelito era mi compañero de celda. La falta de libertad lo tenía en permanente desasosiego. No sabía qué hacer con tanto tiempo en blanco, con tanto tiempo lleno sólo de Tiempo. Con paciencia oriental repasaba una y otra vez sus ropitas, fregaba la celda, perseguía insectos, intentaba desprender las costuras de sangre vieja de las paredes. Pero es imposible llenar de trabajo útil veinticuatro horas de encierro en seis metros cuadrados.

Y entonces ocurrió un milagro: se nos autorizó a recibir libros. Uno por preso, uno cada cuarenta y cinco días. Para un director de cárcel todos los libros son iguales. El “un libro” del reglamento abarcaba desde el Kempis hasta Rocambole. Hubo que elegir, y por supuesto elegimos los más gordos. Cuando hay un millón de horas por llenar, Camus debe ceder el paso a los Dumas, padre e hijo. En infinitos días iguales leímos en voz alta (para hacer durar aún más los libros) la saga entera de Los Tres Mosqueteros y la pérfida Milady Winter, las tribulaciones de La Guerra y la Paz y las aventuras de Robinson Crusoe. Pero poco a poco el interés de Manuelito fue decreciendo y acabó recayendo en su desasosiego de animalito enjaulado. Hubo un fugaz renacimiento con Los Miserables (¡qué cerca de Víctor Hugo nos sentimos al leer aquello de que la capacidad de sufrimiento es como una esponja que, cuando está colmada, el mar entero puede pasar sobre ella sin que sea capaz de absorber una gota más de agua!) pero al fin me pidió que dejase de leer en voz alta y que leyera sólo para mí.

Y entonces ocurrió el segundo milagro. La madre de Manuelito, haciendo sacrificios que no son de este mundo, recorrió los 1.500 kilómetros de distancia que los separaban para visitarlo. Era una vieja pequeña, apenas un bollito de ropas negras, sentada en silencio en los bancos de la capilla que servían de locutorio. La media hora de reglamento apenas le alcanzaron a madre e hijo para mirarse con ojos desorbitados de afecto, para repetirse cien veces que todo pa-

saría y para transmitirse unas pocas y escogidas novedades del pueblito lejano. Parecía que eso iba a ser todo, pero no. Una semana después de la visita se abrió el pasaplatos, la voz del guardián llamó a Manuelito por su número y le entregó un librito pequeño, con la orla amarilla de los muchos años en los bordes de las páginas. Pensé con piedad en esa vieja que no entendía que un libro tan pequeño no podía servirnos para nada. Manuelito le daba vuelta entre sus manos.

-- Platero y yo. ¿Lo conocés?

Conté lo que sabía de Juan Ramón Jiménez, pero en nada de lo que yo le dije encontró la razón secreta de ese regalo de su madre. Dejó el libro sobre la cama y allí quedó. Pero al caer la tarde, después de la parca cena, Manuelito abrió el libro al azar y leyó: "Miedo. Aliento contenido. Sudor frío. El terrible cielo bajo ahoga el amanecer. No hay por dónde escapar. Silencio".

Manuelito sonrió.

Un preso es un lector muy especial. En la cárcel hay muchas palabras que significan cosas distintas que Afuera; libertad, miedo, justicia, coraje. El *Platero y yo* que leía Manuelito lo había escrito, sin duda, Juan Ramón Jiménez. Pero también lo estaba escribiendo, día a día, el conmovido Manuelito.

En esas aguas frescas, al fin, Manuelito calmó su sed. No importaba que desconociese el significado de muchas de las palabras, que ignorase qué podía ser un "tío de las vistas" ni una "tortuga griega". Con otros nombres, con otras historias, allí estaba el olor y el tamaño de su aldea, día por día y estación por estación.

Y el día que Manuelito leyó: "¡Se van a morir de frío, Platero!", Manuelito lloró. Porque nos estábamos muriendo de frío. Y muchos murieron.

MARIO PAOLETTI
Fundación Ortega y Gasset

LA MIRADA CINÉFILA DE SOMOZA A TRAVÉS DE LA VENTANA PINTADA

Para Juan Paz Mariñas,
por colmar mis pupilas con su mirada iridiscente.

Existen numerosas miradas creativas que traspasan la superficie donde se generan, parpadean entre varios géneros y acuden al encuentro de otros sistemas semióticos combinando, por ejemplo, la página impresa con el anverso y el reverso de la gran pantalla. Tal es el caso de José Carlos Somoza, escritor español de origen cubano (La Habana, 1959), cuyas obras se debaten constantemente entre las luces y las sombras no sólo de la existencia humana, sino también de la ficción. La visión artística del autor abarca la fascinante relación de la literatura contemporánea con el cine en el seno de un proceso interminable de redefinición de las convergencias, divergencias e interferencias entre ambos medios.

Una de las manifestaciones más sobresalientes de este intercambio es el “diálogo interartístico” que a menudo se establece entre el discurso literario y el discurso fílmico, según la terminología empleada por Darío Villanueva (1999: 215) para sustituir la expresión más difundida en el ámbito coloquial: la *adaptación*. La dimensión comunicativa también está presente en otro tipo de vínculo narrativo y ficcional que hemos denominado como *interacción fílmico-literaria*, basada en la incorporación al texto literario de elementos que recrean diversos componentes del lenguaje cinematográfico en la diégesis, los personajes, el tiempo y el espacio donde transcurre la acción. *La ventana pintada* (VP), novela publicada en 1999 y galardonada con el premio Café Gijón el año anterior, continúa siendo un ejemplo paradigmático de la necesaria participación del lector o la lectora en el proceso interactivo.

Bajo la atenta mirada de Charles Chaplin y Greta Garbo plasmada en la cubierta del libro, Somoza nos introduce en una búsqueda muy peculiar efectuada en el contexto del coleccionismo cinematográfico unido a la reflexión existencial. Tres epígrafes nos dan la bienvenida a esta indagación sobre el arte y la vida, procedentes de las citas relacionadas con San Agustín (*Confesiones*), Platón (*República*) y la interjección de un aficionado al cine en un programa televisivo. El elemento paratextual presagia la dualidad que envuelve al protagonista literario, Javier Verdaguer Vélez, sumido en las sombras de la realidad e inmerso también en los destellos –a menudo cegadores, pero siempre atractivos– de la fantasía fílmica. La sala de cine se convierte en el referente actual para

adentrarse en las profundidades del mito platónico que el autor vuelve a explorar en *La caverna de las ideas* (2002: 154):

Cuando un texto posee una eidesis muy fuerte, como es el caso, las imágenes llegan a obsesionar de tal manera al lector que lo implican de algún modo en la obra. No podemos obsesionarnos con algo sin sentir, al mismo tiempo, que formamos parte de ese algo. En la mirada de tu amante crees atisbar su amor por ti, y en las palabras de un libro eidético crees descubrir tu presencia...

Las voces narradoras del filósofo y el cinéfilo evocan el aspecto eidético de la representación como experiencia compartida, una mirada recíproca del autor hacia su obra y de ambos hacia quien la recibe. Se trata de una visión bidireccional e interdisciplinar que permite la combinación del componente visual con el elemento verbal de la escritura a fin de que, tras la lectura, la percepción del estímulo perdure incluso después de que éste haya desaparecido. La obsesión de Verdaguer, contable de una compañía de seguros, surge de un gesto casual efectuado por uno de los clientes del videoclub al que acude con frecuencia para buscar material fotográfico de su ídolo de celuloide: Jodie Foster. A pesar del anonimato, el personaje secundario adquiere una gran importancia debido a la apariencia externa que guarda una cierta similitud con Borges según el narrador, la sabiduría ligada a su edad avanzada y, sobre todo, el hecho de que actúa como desencadenante del enigma escondido en la novela.

La conversación privada que este admirador confeso de Greta Garbo entabla con el encargado del local deriva en una anotación en un fragmento de papel marrón que contiene un secreto *espectacular* e inesperado, crucial para la diégesis y la ontología del relato. Aunque la dialéctica entre el recuerdo y el olvido de todos los detalles asociados a ese momento significativo no es capaz de precisar ningún indicio de los acontecimientos extraordinarios que van a tener lugar, el hallazgo gráfico transforma por completo la vida del protagonista y, por fortuna, la nuestra. Quizás la primera advertencia del asombro que vamos a experimentar a través de la ficción de Somoza sea el ejemplar que sostenemos en las manos pues, tal y como afirmaba Jorge Luis Borges, “el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación” (1983: 13).

El misterio que encierra *La ventana pintada* se construye a través de la mirada en sentido literal y metafórico, dibujada con la palabra a modo de trampantojo de acuerdo con la doble perspectiva del narrador en calidad de protagonista: “No puedo describirlo, por lo tanto: tendrían ustedes que haberlo visto” (VP, pág. 12). La expresión, repetida con frecuencia, crea la ilusión de que estamos involucrados en el universo ficcional y constata la incapacidad del na-

rrador para verbalizar lo que debemos visualizar con el propósito de comprender su motivación. La pérdida parcial del control sobre la narración nos transforma en espectadores de la doble vertiente representada en la novela: el fetichismo fílmico y el ámbito familiar. Así por ejemplo, la imagen fotográfica de Michelle Pfeiffer, utilizada como pretexto para recuperar el mensaje secreto, coexiste con la mirada póstuma de los suegros del protagonista que le observan desde un retrato. La conversión recurrente del espectador en sujeto observado se produce durante la comida con sus hijos: Laurita y Javi, cuyo rostro es descrito como el reflejo especular de la expresión y la mirada del padre, superficial sólo en apariencia. El muchacho, al que la novela le depara un trágico final, también ha heredado la vocación del progenitor (en su caso, colecciona los vídeos de Akira).

La capacidad de observación descrita en la novela está implícita en la búsqueda de identidad del ser humano y el conocimiento del mundo que le rodea. Verdaguer se define como un *voyeur*, un mirón contemporáneo a quien no le deleita exclusivamente el erotismo sino la introspección sobre sí mismo y su narración: “Yo soy, sobre todo, un hombre que mira, o que contempla, que es más puro que mirar” (VP, pág. 18). Ocasionalmente, el protagonista del texto literario recuerda a otro coleccionista de uno de los textos fílmicos de los años sesenta más famosos y polémicos de la época. Nos referimos al personaje interpretado por Terence Stamp en *The Collector* (1965), coproducción británica y estadounidense dirigida por William Wyler, basada en la novela homónima de John Fowles. La *transposición cinematográfica*¹ narra la historia de Frederick Clegg, un empleado de banca tímido e introvertido que se dedica a atesorar espléndidos ejemplares de mariposas hasta que descubre la belleza de una joven llamada Miranda Grey (encarnada por Samantha Eggar) y decide raptarla. La prisionera escribe sus impresiones sobre la afición del hombre que la ha agregado violentamente a la colección, desencadenando la lucha dramática por la supervivencia: “I know what I am to him. A butterfly he has always wanted to catch. I remember [...] G. P. saying that collectors were the worst animals of all. He meant art collectors, of course. [...] They’re anti-life, anti-art, anti-everything” (Fowles, 1963: 58).

Al igual que la obsesión del entomólogo se origina al observar el objeto o sujeto de deseo, seguida de la posesión física de la mujer/mariposa mediante el

¹ Término propuesto por José María Paz Gago para un replanteamiento teórico y práctico en el estudio de las relaciones de literatura y cine, en base al “método comparativo semiótico-textual” (cfr. 2004) que pone de manifiesto las diferencias entre ambos sistemas semióticos, así como los dos aspectos en los que convergen el texto literario y el texto fílmico: la narratividad y la ficcionalidad.

secuestro o el alfiler, el contable adicto al cine afirma que el placer proviene de dos factores distintos y complementarios: la acción y la contemplación. La dualidad persiste, incluso, en el terreno yermo de la rutina laboral donde la actitud participativa y la creatividad son sustituidas por los factores opuestos: la pasividad, la alienación y la falta de imaginación.² *La ventana pintada* proyecta la multiplicidad de superficies sobre las que se posa la mirada de Somoza para captar nuestra atención. Cabe destacar el fragmento de papel que Verdaguer identifica con una pantalla en blanco, repleto de figuras fantasmagóricas desdichadas gradualmente como vestigios de una escritura anterior, formas geométricas y numerosos dibujos de ojos que observan a quien los mira a través de un guiño casi buñuelesco. La *interacción filmico-literaria*³ impera en la descripción del descubrimiento, por medio del tacto y de la visión, de estas presencias ausentes que han quedado calcadas como manifestación de la representación en el sentido posmoderno del término: “*re-presentación*, lo único presente que presenta lo que no está presente” (Vidal, 1994: 147).

En contraposición a la función primordial que desempeña la percepción sensorial en la búsqueda de significado elaborada por el protagonista, la voz y la mirada del narrador constatan la atrofia generalizada de los sentidos –a excepción del visual– en el ámbito profesional y la inercia de la sociedad contemporánea. Sentado ante la pantalla del ordenador en la oficina en la que trabaja, Javier asegura que su labor consiste únicamente en esperar y mirar, someterse al mecanicismo de la repetición y al hecho de que la cotidianidad es inmutable. El poder de metamorfosis –tanto de la experiencia vital como de la ficción– reside en la mirada, pues para él lo único que cambia es la imagen de las cosas y el ojo es el órgano capaz de evidenciar el paso del tiempo. Cada día es idéntico a los demás si no mira a su alrededor y, por ejemplo, al lema que contiene cada página del calendario, próximo a una iluminación mística o trascendente.

La oscilación entre el estatismo y el dinamismo nos induce a considerar un cambio de perspectiva respecto a la fenomenología de la percepción sobre las

² El trabajo que desempeña como jefe de contabilidad de su empresa contrasta con el que le ha sido asignado a su compañero Roberto, jefe de creatividad que pone de manifiesto el uso imaginativo de la imagen con fines comerciales y competitivos, no artísticos. En un momento dado Roberto asegura que Javier equivale a la realidad y él sólo constituye la máscara.

³ El narrador emplea el lenguaje cinematográfico para establecer una analogía entre la emoción que experimenta debido a la solución inminente del enigma y el suspense característico de una película de misterio (cfr. VP, pág. 21). Recurre a la mención del género filmico, los movimientos de cámara, la tipología del código de la planificación que podrían componer la escena si su situación se viera reflejada en la gran pantalla, la utilización del *zoom* y la inserción de la banda sonora, hasta llegar al plano final para exhibir su satisfacción al hallar el significado de la inscripción: una dirección que le conduce hasta el número trece de la calle Ballesta.

relaciones procelosas de la literatura y el cine. Nicolás Rosa asegura que el segundo debe ser concebido como una *desterritorialización* acelerada de lo literario, un proceso que no sólo afecta al objeto de estudio sino también al sujeto: “La permanencia, como una larga agonía de cetáceo, de las categorizaciones y enunciados” en esta materia, aún siendo necesarios, “dislocan el sentido profundo de una nueva forma de visión del mundo y de sus realizaciones: es decir, un nuevo sujeto. El hombre, como soporte de este sujeto, a partir de la transformación cinematográfica, es un hombre mediado por la kinesis y por la estereoscopia” (1999: 256).

La pertenencia de José Carlos Somoza a la comunidad de coleccionistas que habitan en *La ventana pintada* depende de su reflexión personal sobre la aportación de los géneros a la literatura, según la entrevista concedida por el autor a propósito de la publicación de *Zig Zag*: “Libertad. Lejos de etiquetas y clasificaciones, la mariposa de los géneros sigue volando, y muchos autores creemos que es preciosa, de colores anárquicos, y nadie podrá nunca clavarle un alfiler y ponerla en un tablón” (Sark, 2006: s.n.). En sentido figurado, el batir de alas equivale al parpadeo del autor que vislumbra otras posibilidades narrativas en la confluencia de varias expresiones artísticas, así como su personaje acostumbra a abrir y cerrar los ojos cuando entra en un lugar oscuro, especialmente la sala de cine.

El descubrimiento de una joya inesperada e irrepetible, la Filmoteca Soledad situada en la calle del mismo nombre, se debe a un hombre que proporciona de forma clandestina fotografías de la época dorada de Hollywood. El clasicismo de aquellos que se decantan por la sonrisa de Ava Gardner o el llanto de Ingrid Bergman contrasta con la inclinación de Verdaguer hacia Jodie Foster como representante del cine moderno, una predilección que le induce a definirse como un cazador de novedades relacionadas con la actriz. A medio camino entre la tradición y la innovación, las conversaciones que el protagonista entabla con el coleccionista anónimo de Ballesta giran en torno a la realidad o la virtualidad de aquello que se contempla. El personaje secundario considera que sus clientes a menudo se desengañan porque están obsesionados con algo irreal, pero él le contradice al afirmar de manera categórica: “Todo lo que puede contemplarse existe” (VP, pág. 31).

La distinción inicua entre las películas y los acontecimientos que transcurren fuera de la pantalla constituye la temática principal, representada formalmente en la estructura global de la novela compuesta por treinta y siete capítulos. En opinión de Luis Barragán: “Importa la vida virtual tomada por real, en los capítulos impares, convertida la vida real en virtual, según los pares” (2004: 2). Sin embargo, el juego constante con las expectativas del lector y las estrate-

gias narrativas empleadas por el autor demuestran que la obra subraya la disolución de las dicotomías, en base a la concepción generalizada de la vida cotidiana y la expresión artística, la vida y la muerte, la realidad y la fantasía, o la luz y la oscuridad. En este sentido, la propuesta que Somoza pone en boca de uno de sus personajes consiste en traspasar el umbral e invertir las categorías hasta que se vuelvan indiscernibles:

[...] En el cine ves dos clases de vidas: la que se desarrolla en la pantalla la llamamos ficción; la del patio de butacas, real. Pero todo depende de la dirección de la luz y de nuestra mirada; si aquello que llamamos vida real se iluminara como una pantalla blanca y nosotros la contempláramos sentados a oscuras desde la ficción, invertiríamos las categorías (VP, pág. 182).

La intensidad de la mirada determina la aparición de sorpresas y enigmas por resolver en el interior de la diégesis. En el ámbito extradiegético, podemos afirmar que toma dos direcciones diferentes pero complementarias: la superficialidad y las claves esenciales para aprehender la naturaleza intersticial tanto de la obra de arte como de la existencia humana. La alusión anecdótica a la apariencia externa de los artistas de cine, modificada gracias al maquillaje, la vestimenta o la fotografía, reviste cambios más sutiles pero cruciales en la fisonomía de los personajes literarios. A la luz de un leve temblor en los dedos causado por su vocación, Verdaguer sopesa las consecuencias profundas de este gesto sintomático propio de la “enfermedad” del coleccionista. El rasgo físico de la cinefilia introduce una serie de cuestiones metafísicas sobre el paso del tiempo y la condición mortal, cotejadas con la velocidad a la que transcurren los fotogramas de una película y la permanencia repetitiva del modelo: “Una película es una vida inmortal” (VP, pág.128). El tratamiento temporal de la novela coincide exactamente con los fundamentos de la interacción fílmico-literaria al situar la acción cuatro años después del estreno de *El silencio de los corderos* (1991), uno de los filmes preferidos del protagonista.⁴

La conjunción de lo disímil forma parte del período de aprendizaje de Verdaguer, efectuado desde la infancia hasta la madurez, sobre varias materias como el cine, el sexo, la religión, la muerte y su propia identidad contradictoria al concluir que “toda felicidad auténtica requiere tinieblas previas” (VP, pág. 32). Por su parte, la disyuntiva entre la imagen y la palabra se resuelve por me-

⁴ La transposición cinematográfica fue dirigida por Jonathan Demme en base a la novela homónima de Thomas Harris y el género al que pertenece coincide con aquel que Somoza cultiva a menudo en el ámbito literario: el *thriller* o la novela de suspense. Verdaguer también admira la interpretación de la idolatrada Jodie Foster en el filme *Acusados*, realizado por Jonathan Kaplan en 1988.

dio del consejo del anciano que le recomienda acudir a la sala de cine para culminar la búsqueda. Sin embargo, Somoza devuelve el poder a la palabra al recrear una velada cinematográfica en torno a la película que narra la historia de un hombre que posee una doble vida como samurai y escritor, hasta que las dos identidades –antes separadas- se funden.⁵ La fantasía fílmica coexiste con la penumbra, cada vez más oscura, del drama familiar: la relación marital con Andrea y la enfermedad del hijo que sufre leucemia. El deterioro de ambas acrecienta la sensación de abandono, soledad, aislamiento e incompreensión en el seno de la cultura del entretenimiento, ajena a las tragedias individuales y colectivas de la vida cotidiana.

Además de esta sesión convencional a la que acuden Javier, Andrea, Roberto y Ana, el autor introduce un elemento extraordinario, el arquetipo de la Filmoteca Soledad, para albergar simultáneamente la diversión y la reflexión crítica sobre el cine como forma de evasión de la realidad. La filmoteca propuesta por el escritor obedece al lema de ofrecer al espectador el cine que le gusta, organizando la programación en función de sus preferencias personales y ofreciéndole un descuento en la adquisición de la entrada. En un intento por combatir la mortalidad del ser humano análoga a la linealidad de la obra literaria, los responsables del local realizan sesiones especiales en las que se proyecta la misma película de forma cíclica. La expresión “sesión continua” cobra entonces un nuevo sentido al indagar en el funcionamiento del local que Verdaguer visita por primera vez el día que proyectan dos películas de Charles Chaplin: *La quimera del oro* y *El gran dictador*. Aunque el neófito confiesa que el cine mudo o silente no le atrae especialmente –no por la ausencia de sonido, sino porque a veces la calidad de la imagen es defectuosa-, admite que la incursión en este mundo alternativo le aporta distracción.

El trampantojo sugerido en el título y el contenido de la novela fusiona lo que sucede en el interior de la pantalla (las escenas protagonizadas por Charlot) con el exterior, donde el divertimento de Verdaguer no procede de la evasión sino de la visión: la observación de los demás espectadores en el patio de butacas y de sí mismo. El autor crea una serie de procedimientos narrativos que podríamos considerar como *recursos ópticos*, aplicados no tanto a las actrices y a los actores que se mencionan a lo largo del relato como a los personajes litera-

⁵ La consciencia sobre la dualidad origina el suicidio del escritor, incapaz de compartir a su musa que es una prostituta en la vida paralela. Las opiniones sobre la fotografía y la dirección de la película pierden relevancia ante la aparición de un símbolo que llama la atención sobre el componente metaficcional: la presencia de una flor en escenas donde es imposible su existencia, como un defecto del celuloide que indica que hay algo más allá de lo que se proyecta en la pantalla o sobre la página.

rios. Nos referimos al desdoblamiento de Javier al contemplarse mientras realiza alguna acción, una duplicación visual originada por la soledad y lo desconocido, o los trucos visuales de los juegos infantiles en el pasado; la capacidad del anciano borgesiano para imitar o simular su condición; la mímica empleada por Alfred; las sombras chinescas que Lázaro proyecta sobre la pared; y el reflejo de los personajes ante un espejo.

De acuerdo con el encargado de la cartelera, la finalidad de la filmoteca consiste en que el cine sea una satisfacción y no se reduzca a una simple experiencia. A pesar del carácter solitario que su nombre indica, se trata de un proyecto colectivo (previa recopilación de los datos personales de los usuarios para elaborar una estadística sobre las inclinaciones cinéfilas) encaminado a satisfacer el deseo.⁶ Además de los principios que rigen este espacio privilegiado para la interacción fílmico-literaria, cabe destacar la doble concepción de quien observa el espectáculo cinematográfico y su correlativo vital: el *espectador* que lo contempla y el *expectante* que aguarda la obtención de sus anhelos. Javier Verdaguer reúne ambas cualidades pero también debe afrontar ciertos impedimentos: el calendario de proyección de las películas es aleatorio, impredecible, con el propósito de que el factor sorpresa asegure la asistencia del público y la gratificación aumente al ver cumplidas sus expectativas. En un contexto muy distinto, la expectación en la sala del ambulatorio para recibir el diagnóstico médico revela que en ese espacio concreto –ajeno a la sala de cine excepto por un olor similar– nada sucede en consonancia con los deseos o las miradas.⁷

Cabe mencionar otra espera que anhela superar la adversidad con la esperanza de que las cosas cambien: la del autor que reflexiona sobre su oficio y aguarda el regreso de los libros en medio de la tragedia producida por los conflictos bélicos. La fragilidad de la literatura en ese contexto contrasta con la capacidad de adaptación del cine para sobrevivir en un mundo hostil, retratar la muerte por medio del espectáculo y proporcionar evasión a quienes observan

⁶ El responsable de la programación –término que evoca la predestinación en un contexto más amplio– afirma: “No es lo mismo ver que querer ver: primero hay que querer ver. Nosotros fomentamos el gusto por el cine mediante el conocimiento de lo que se quiere ver, no de lo que otros dicen que debemos ver. Lo primero de todo es el deseo, después la búsqueda, por último la satisfacción” (VP, pág. 50).

⁷ De hecho, la enfermedad del hijo discurre paralela a la dolencia del padre aunque sus síntomas y consecuencias difieran. En el primer caso, cabe destacar la transformación violenta de la mirada en unos ojos que reflejan el reposo hospitalario, convirtiendo a los familiares en espectadores pasivos de la tragedia a través del cristal de una habitación que no es una habitación real, sino una falsa ilusión óptica que imita un dormitorio infantil para vigilar al paciente. No sólo la mirada, sino también el espacio y los objetos que adornan su cuarto (tebeos, juguetes, dibujados animados, etcétera) se transforman en ausencia del niño.

impávidos al otro lado de la pantalla. Por el contrario, la lectura requiere abnegación y complicidad. En palabras de Somoza:

Lo primero que perdemos en una tragedia es la imaginación, y es lo último que recordamos. [...] Aves y libros, frágiles y asustadizos, echan a volar con las tragedias. Las aves regresan antes. Debemos esperar, con paciencia y ternura, el regreso de los libros. Aguardaremos a ver cómo se posan de nuevo en nuestra imaginación con ese aleteo de hojas pasadas. Todavía tardarán un poco. Pero volverán. (2004a: s.n.)

Las ventanas reales y/o imaginarias que nos introducen en el universo ficcional de Somoza se multiplican exponencialmente conforme avanza la narración: la referencia paratextual del título se suma a la ventana pintada en la pared del sótano de la Filмотeca Soledad, la cristalera de la habitación del hospital donde internan a Javi, la del apartamento donde reciben la noticia de su enfermedad o la que el doctor Hannibal Lecter posee en su celda en la película. Cada abertura a otra vertiente narrativa nos permite vislumbrar las distintas definiciones del mundo que elaboran los personajes secundarios y el protagonista, relacionadas con la profesión que ejercen públicamente y sus aficiones ocultas. Para Andrea, maestra de escuela acostumbrada a que todas las preguntas deben tener una respuesta pero no halla una explicación satisfactoria a la muerte del hijo, la realidad debería circunscribirse a un mapamundi. Los límites impuestos por esta visión esquemática se complementan con la opinión del marido que define la vida como un juego de luces y sombras:

Nuestra vida consiste en paz y costumbre: eso es la oscuridad. Todo lo que no es oscuridad es luz que se mueve a gran velocidad, la luz que contemplamos, que nos hipnotiza, que nos retrata, que inmoviliza nuestros cuerpos en los asientos, que nos hace parpadear (VP, pág. 57).

Los capítulos fluctúan entre el interés que despiertan los pasajes dedicados al cine, subrayado por el protagonista que nos interpela directamente para que reconozcamos dónde se centra nuestra atención, y la disminución de la relevancia o la pérdida del control sobre la narración en aquellos que reflejan los conflictos vitales. Verdaguer asume que la problemática central no consiste en develar el misterio de la imagen, sino de la palabra, poniendo énfasis en la incapacidad de la representación para narrar lo incognoscible, la muerte: "Necesito un narrador. Un narrador detrás de mis ojos, que me cuente a mi hijo" (VP, pág. 95). La determinación que demuestra el cinéfilo en su búsqueda fantástica se opone diametralmente a la inacción que le caracteriza en situaciones inesperadas y complicadas, como la discusión con su esposa o el encuentro fortuito con otra pareja participante en el enigma: unos aficionados que también

acuden a la filmoteca, Alfred y Gemma, promotores del ciclo sobre Charlot. Ella ejemplifica el movimiento y él el silencio. Su intervención nos introduce en un mundo en blanco y negro sugerido por el contraste de su piel blanquísima con la vestimentas negras, un tatuaje similar a un ojo, la decoración de su casa y el tono que a menudo adquiere la conversación.

Alfred padece la misma enfermedad que Javier: la cinefilia, representada en los parpadeos constantes de las películas silentes, la rapidez del mundo cinematográfico con respecto al real, la seriedad bajo la superficie aparente de la comicidad, las anécdotas falsas que se toman por verdaderas o la confusión entre la corporeidad y el celuloide. En opinión de Barragán, la novela nos ofrece una droga nueva y peligrosa, la *filmo-adicción*, en la que cobra importancia tanto la cantidad como la calidad de las películas:

Una suerte de poesía insurreccional, si la elección del film es la más adecuada, puede entusiasmar y ganar adeptos entre el vasto contingente de desarraigados, enajenados, alienados o cosificados por el orden imperante, en cualquier lugar del globo terráqueo, siempre que se atrevan a despejar las claves de acceso (2004: 9).

No existe una solución definitiva para resolver el misterio que contiene *La ventana pintada* sobre el cine, la imagen y la concepción visual del arte vinculado inexorablemente a la existencia, sino claves múltiples, heterogéneas e incluso contradictorias: 1) la enajenación, 2) la sacralización del mito cinematográfico, 3) la indiferencia o 4) la indefinición. Al primer tipo pertenece la explicación teórica de Alfred y su compañero Lázaro⁸, basada en el *efecto estroboscópico*: una especie de dispositivo óptico que, al compás de los giros de la narración, produce la ilusión de movimiento a partir de imágenes fijas. Las sustancias psicótropas que ingieren los fanáticos de Charles Chaplin y Mia Farrow respectivamente, no son tan perjudiciales como las visiones producidas por las películas, en el seno de una locura cuya ventaja más destacada es combatir la soledad: “El cine es el mejor manicomio que hemos inventado después de siglos de putear la fantasía” (VP, pág. 100).

En segundo lugar el aficionado a Greta Garbo, un hombre acostumbrado a

⁸ El nombre del personaje, extraído de la referencia bíblica correspondiente, no sólo posee connotaciones religiosas sino artísticas puesto que la imagen, anclada en el “presente eterno” asociado a las películas, implica una forma de resurrección. Por otra parte, el tratamiento de la muerte constituye una de las distinciones principales entre el cine y el teatro que Alfred expone verbalmente (cfr. VP, págs. 102) e ilustra por medio de un experimento macabro en el que se realiza un montaje con diversas muertes interpretadas por los actores en la pantalla. El fundido en negro como metáfora de la muerte sigue siendo uno de los recursos más utilizados por la literatura contemporánea para ilustrar el fin de la función y de la existencia.

ver y devoto de la iglesia de San Ildefonso, se decanta por concebir la fascinación alucinógena de las imágenes a través del carácter sagrado y ritualista del mito cinematográfico que el texto literario trata de subvertir.⁹ Como si de una predisposición genética se tratase, el anciano también ha heredado la pasión de su padre y tras años de reflexión sobre la atracción que despierta la imagen fílmica concluye que ésta no reside en sus componentes, sino en la mirada del espectador: “Lo más terrible de todo es que nosotros somos los creadores de lo que deseamos” (VP, pág. 89).

La tercera en discordia es Gemma, la única que no pertenece a la secta o comunidad cinéfila, convencida de que esta obsesión es una forma de eludir la realidad, sujeta al beneficio económico de la industria, y que la repetición excesiva e invasora de las imágenes posee efectos dañinos.¹⁰ La metáfora del cine ilustra el aislamiento y la incomunicación que paradójicamente caracteriza a la sociedad de los medios de comunicación masiva, en virtud de la concepción de la literatura descrita por Somoza en la versión electrónica de su columna de opinión *El espejo y la máscara*. Tras citar el periplo de Alicia al atravesar el espejo en la obra de Lewis Carroll, el creador de la Filmoteca Soledad traspasa la ventana pintada para afirmar que escribir siempre consiste en contar sueños y confiar en que otros ojos los interpreten y se apoderen de ellos. El carácter individual o solitario de la lectura no le resta solidaridad a la actividad porque, al igual que la experiencia del espectador cinematográfico, se trata de compartir durante un cierto tiempo la misma alucinación, los mismos sueños. Somoza concibe a los lectores como *solitarios solidarios* porque “leer es escuchar con los ojos: ceder la palabra al otro para que nos desvele parte de sus secretos. Y ceder la palabra (podemos comprobarlo cada día) se vuelve cada vez más perentorio, más urgente” (2003: s.n.).

En última instancia, el viaje de Javier Verdaguer no concluye cuando se clausura la Filmoteca Soledad, sino después de recorrer las calles laberínticas de Madrid perseguido por las visiones que le acechan en el texto literario a través

⁹ Además de los mitos cinematográficos que dibujan el contorno de la ventana pintada, la novela contiene otras referencias clásicas procedentes del ámbito literario y filosófico, proyectando una serie de temas recurrentes en el conjunto de la obra de José Carlos Somoza a modo de sesión continua: “Platón hablaba de proyecciones, de imágenes de luces y sombras en una caverna oscura, reflejos de la perfección de las cosas [...]. En realidad, Platón hablaba de cine. Naturalmente que él no sabía que sus teorías se relacionaban con el cine, pero lo hubiera sabido de haber vivido años después de la invención de los Lumière: una proyección de la imagen ideal de los objetos en una caverna oscura” (VP, pág. 90).

¹⁰ La situación es crítica según el personaje femenino: “Lo único que queremos es ver cosas. Ya no escuchamos lo que nos dicen, ya no hablamos, ni siquiera nos paramos a darle vueltas al coco: lo que queremos es ver muchas cosas, y cuantas más vemos, mejor” (VP, pág. 115).

del lenguaje cinematográfico: planos, profundidad de campo y encuadres que se superponen hasta no poder distinguir entre ambas percepciones. La ambigüedad se impone sobre el momento de revelación del personaje, una iluminación que alberga la sombra de la incertidumbre al comprender lo oscuro e inexplicable: “Yo había sido un hombre que había empezado en algún instante y que alguna vez finalizaría, pero, en el trayecto, mi historia tendría sentido, significaría algo y podría comprenderse al ser contemplada” (VP, pág. 227). No obstante, si la vida de Verdaguer es cine, no cabe duda que la de Somoza es literatura: “Leer es una llama. [...] Los libros no son películas: no arden en salas vacías, sin ojos espectadores. [...] Los libros son luces apagadas. [...] La llama que enciende todos los libros está en nuestros ojos” (2004b: s.n.).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARRAGÁN, Luis J. (2004). “*La ventana pintada* de José Carlos Somoza o el plagio de una razón anacrónica”. En *Espéculo* 26, págs. 1-12. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BORGES, Jorge Luis. 1978. (1983). “El libro”. En *Borges oral*, págs. 11-26. Barcelona: Bru-guera.
- FOWLES, John. 1963. *The Collector*. Londres, Cape y Boston: Little Brown.
- PAZ GAGO, José María. 2004. “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual”. En *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13, págs. 199-232. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ROSA, Nicolás. 1999. “La producción de montaje en el discurso de la verdad textual: entre cine y discurso narrativo”. En *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds., págs. 255-270. Madrid: Visor.
- SARK, Jonathan; Illaregui, Ignacio y Mora, José Luis. 2006. “Entrevista a José Carlos Somoza”. *The Dreamers*. <<http://dreamers.com>>
- SOMOZA, José Carlos. 1999. (2002). *La ventana pintada*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 2002. *La caverna de las ideas*. Madrid: Alfaguara.
- _____. 2003. “Solitarios solidarios”. *El espejo y la máscara: La columna de opinión de Somoza*. www.josecarlossomoza.com
- _____. 2004a. “Esperando el regreso de los libros”. *El espejo y la máscara: La columna de opinión de Somoza*. www.josecarlossomoza.com
- _____. 2004b. “La llama”. *El espejo y la máscara: La columna de opinión de Somoza*. www.josecarlossomoza.com
- VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África. 1994. “Diccionario incompleto de la pos-modernidad”. *La presencia ausente: perspectivas interdisciplinarias de la posmodernidad*,

-
- Álvarez Rodríguez, R. ed., págs. 139-150. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- VILLANUEVA, Darío. 1999. "Los inicios del relato en la literatura y el cine". En *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto filmico*, Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds., págs. 213-225. Madrid: Visor.

VERÓNICA F. PEEBLES
Universidade da Coruña

DIOS EN LOS FUNDADORES DE LA NUEVA POESÍA HISPANOAMERICANA: HUIDOBRO, VALLEJO, BORGES

- ¿Cree V. en Dios?
- Quiero creer; no logro creer. A veces no quiero creer; a veces creo sin creer. Creo hoy; mañana dejo de creer. Dudo.
- Pero Dios existe o no existe; hay que creer en él o negarlo; no cabe *dudarlo*.
- Eso es lo que V. cree.¹

Este trabajo pretende ser un acercamiento a la imagen de Dios que se deriva de la poesía de Vicente Huidobro, César Vallejo y Jorge Luis Borges, tres voces que contribuyeron a crear la nueva poesía hispanoamericana –de comienzos del siglo XX–, como planteó Saúl Yurkievich en un ya clásico estudio². De todas las preocupaciones posibles que acosan al ser humano, una de las más trascendentales ha sido sin duda la existencia de Dios. Creer en la divinidad, en Dios o en un dios, es más que un problema de creencia, un problema de esencia. El hombre necesita definir lo divino para definir lo humano, esto es, necesita para comprenderse a sí mismo comprender “lo otro”; y para ello se encuentra en constante debate consigo mismo y con la realidad circundante.

La literatura es un modo de explicar y comprender el mundo, o una forma de evadirse de él, o un instrumento para crear una nueva realidad que no es necesariamente más irreal que la vida misma. Huidobro, Vallejo y Borges demuestran tres opciones distintas de enfrentarse a la idea de Dios a través de la poesía; los tres crean en sus poemas imágenes diferentes de un dios que habita en las palabras y que es recreado a través de ellas. No olvidemos que la voz latina *poeta* proviene del griego *poiētēs*, que etimológicamente significa “el que crea”, de modo que el poeta es aquel que inventa, que crea; su misión no está, pues, tan alejada de la de Dios.

¹ “Habla Juan de Mairena a sus alumnos. I”, Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 69.

² Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima*, Barcelona, Ariel, 1984.

I. VICENTE HUIDOBRO: UN DIOS CREACIONISTA.

La figura de Vicente Huidobro se alza con fuerza como una de las más destacadas del panorama poético latinoamericano en el siglo XX. Junto a César Vallejo y Pablo Neruda integra el “tríptico mayor de la poesía contemporánea hispanoamericana”³.

Detener la mirada en la escritura poética de Huidobro es vislumbrar el creacionismo, movimiento de la primera vanguardia del que se erige como trasmisor y propagandista, corriente –o actitud– revolucionaria que concebía al poeta como una especie de dios taumaturgo destinado a crear un nuevo tipo de poesía no subordinada a la Naturaleza, pues el poeta, en lugar de reflejarla miméticamente, debía situarse frente a ella. Huidobro defiende la máxima “invención es igual a creación”, y su poesía es en este sentido una invitación continua a crear. Obviamente, esta defensa de la originalidad creadora no impide que el propio Huidobro acusara en su estilo distintas influencias, especialmente la obra de Apollinaire; en este sentido, todo poeta –y Vicente Huidobro no era una excepción– está inserto en tradición previa de la que no puede ser aislado.

Uno de los pilares fundamentales del creacionismo es la idea de que todo lo perteneciente al mundo sensible, perceptible, se puede crear verbalmente; así, el poeta conmina a los compañeros en el poema-manifiesto “Arte poética” de *El espejo de agua* (1918): “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!/ Hacedla florecer en el poema.”⁴. En este principio que distingue creación de re-creación radica precisamente la base del credo estético que más tarde Huidobro denominará *Creacionismo*⁵, una apuesta por un arte más creativo que supone la aportación fundamental del chileno a la poesía hispanoamericana ya que, a pesar de la actuación e influjo de las vanguardias en Hispanoamérica, éstas tuvieron un marcado carácter europeo, y los autores latinoamericanos no supieron –o no quisieron– contribuir con una literatura verdaderamente propia y original a los correspondientes *ismos* en los que militaron. César Vallejo advirtió muy acertadamente este problema, y lo expresó duramente en un texto de 1927, “Contra el secreto profesional acerca de Pablo Ruiz de Vivero”. En él, Vallejo acusa abiertamente a su generación de “falta de honradez espiritual” al imitar las vanguardias europeas, mediante una expresión que parece evocar el comienzo del famoso mani-

³ Caracciolo Trejo, E., *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Gredos, Madrid, 1974, pág. 58.

⁴ V. Huidobro, “Arte poética”, en *Obra poética completa*, ed. crítica Cedomil Goic (coord.), Madrid, ALLCA XX, 2003, pág. 391.

⁵ En “Le Créationnisme”, escribe al respecto: “(...) se me bautizó como *creacionista* por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear”; Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, antol. comentada por René de Costa, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 137.

fiesto de Zola⁶: “Acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, hecho de sana y auténtica inspiración humana.”⁷; “Hoy, como ayer, los escritores practican una literatura prestada. Hoy, como ayer, la estética –si así puede llamarse esa simiesca pesadilla de los escritores de América– carece allá de fisonomía propia.”⁸. Años más tarde, y en el ámbito de la literatura argentina, el espíritu cosmopolita de Borges le llevará a expresarse en opuestos términos en una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, titulada “El escritor argentino y la tradición”, en la que anima a los jóvenes escritores argentinos a no encerrarse necesariamente en los límites de una literatura nacional, local, sino a ensayar cualquier tema y beber de cualquier tradición; no se trata de tomar prestado, como decía Vallejo que había que evitar, sino de no rechazar las fuentes literarias europeas en pro de un aperturismo artístico que enriqueciera las letras argentinas.

Para César Vallejo, por su parte, la nueva poesía latinoamericana podría salvarse a través de una vuelta a la voz natural del poeta, a la originalidad, sin raíces prestadas, de la lírica autóctona: “Hay un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo, que contiene a la vez, la corteza indígena y el sustratum común a todos los hombres, al cual propende el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción sana, natural, sincera, es decir, prepotente y eterna, y no importa de dónde vengan y cómo sean los menesteres de estilo, técnica, procedimiento, etc. A este rasgo de hombría y pureza conmino a mi generación.”⁹. El texto de Vallejo se despliega a través de una isotopía doble; de un lado lo natural –*auténtica, sana, natural, sincera, pureza*– y, de otro, lo particularizador vs. lo universalizador –*espíritu propio, sustratum común a todos los hombres*–. A través de esta doble isotopía Vallejo conmina a los escritores hispanoamericanos a abandonar esa actitud imitativa y servil de moldes extranjeros, consciente como es de que lo esencial para la creación literaria y artística es “esa emoción sana” –que repite de modo significativo hasta dos veces en ese breve texto– que constituye, más allá del eterno dualismo tradición/innovación, el sello de cada escritor.

⁶ Émile Zola, “J’accuse”, *L’Aurore*, 13-I-1898.

⁷ C. Vallejo, “Contra el secreto profesional acerca de Pablo Ruiz de Vivero”, en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, ed. Tierra Firme, FCE, México, 1991, pág. 552.

⁸ C. Vallejo, “Contra el secreto profesional acerca de Pablo Ruiz de Vivero”, en Jorge Schwartz, *Op. cit.*, pág. 553.

⁹ C. Vallejo, “Contra el secreto profesional acerca de Pablo Ruiz de Vivero”, en Jorge Schwartz, *Op. cit.*, pág. 554.

En este panorama, Huidobro sin duda posee voz propia. En “La création pure. Essai d’Esthétique”, Huidobro explica las bases estéticas del creacionismo, planteando su concepción personal del sistema de creación poética. Podríamos asimilar este sistema al proceso creativo que lleva a cabo ese dios-creador que para Huidobro es el poeta: en primer lugar percibe la realidad, sistematizando el mundo que le rodea –estadio de la pre-creación, en el que se sirve del aparato fenomenológico como instrumento de captación del mundo–; después interioriza lo percibido, trasladándolo a su mundo subjetivo para devolverlo, finalmente, al mundo objetivo a través de la técnica. Entre el sistema y la técnica se situaría el estilo, es decir, aquello que particulariza a cada autor y da voz propia a cada obra. Ahora bien, previamente a ese estado de creación poética situamos la actitud del poeta hacia la creación. Instalado en un lugar elevado, el poeta observa todo a su alrededor, con mirada desafiante, y grita a la madre Naturaleza: “¡Non serviam!”¹⁰. Su actitud es, pues, retadora, puesto que se siente –y, en cierto sentido, *es*; recordemos la etimología de *poeta*– un pequeño Dios, un imitador de la divinidad; no un esclavo de la naturaleza, sino muy al contrario, un ser superior, porque todo lo que forma parte de ella puede ser re-creado por él. En palabras de Huidobro, “(...) el hombre sacude su esclavitud, se rebela contra la Naturaleza como otrora Lucifer contra Dios”¹¹. Esta idea resulta clave para entender *Altazor* y la propuesta que implica, una teoría del mundo que también habita en los numerosos manifiestos poéticos que Huidobro redactó. David Bary¹² explica el afán de Huidobro por convertirse en el primer poeta de América, quizá en esa línea de ascendencia emersoniana –el poemario *Adán* (1916) está dedicado, precisamente, a Emerson– del poeta como héroe: “Y mientras que el ensueño pertenece a todo el mundo, el delirio sólo pertenece a los poetas.”, afirma Huidobro¹³. En este sentido, nos es lícito pensar que el poeta, especialmente el creacionista, se mueve en ese espacio ambiguo y visionario con la amplitud de mirada que le confiere su estatuto de “pequeño Dios”.

El Dios huidobriano es un Dios creacionista, un dios que ha dibujado “la geografía de la tierra y las líneas de la mano”¹⁴; en “Arte poética”, Huidobro

¹⁰ Texto leído en el Ateneo de Santiago de Chile (1914); V. Huidobro, *Poesía y poética* (1911-1938), *Op. cit.*, págs. 40-41. Gaston Bachelard, en su ya clásico estudio sobre Lautréamont, calificó la obra de éste como una *fenomenología de la agresión*: “Es agresión pura, en el estilo mismo en que se ha dicho *poesía pura*.”, en G. Bachelard, *Lautréamont*, FCE, México, 1985, pág. 8.

¹¹ En Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, II, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 209.

¹² “Comienzos de una vocación poética”, en Guillermo de Torre, *Op. cit.*, págs. 202-209.

¹³ V. Huidobro, “Manifieste manifiestes”, en *Poesía y poética* (1911-1948), *Op. cit.*, pág. 135.

¹⁴ V. Huidobro, Prefacio a *Altazor*, ed. de René de Costa, Madrid, Cátedra, 2003, 12ª edición, pág. 56.

afirma explícitamente: “El poeta es un pequeño Dios”¹⁵. El instrumento del que se sirve es la poesía: “La poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas.”¹⁶; el poeta sería un intérprete de ese lenguaje primigenio. De la mano de la palabra, simplemente ha de dejarse llevar –“caer”, vertiginosamente, “sin paracaídas”– hacia lo más profundo del lenguaje mismo, de la vida: “Se trata, pues, de condensar el caos en diminutos planetas de emoción”¹⁷.

En *Altazor* Huidobro partía de una nueva genealogía, situando al protagonista poemático en lo que podría llamarse un post-cristianismo: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.”¹⁸; “Señor, hoy es el aniversario de tu muerte./ Hace mil novecientos veintiséis años tú estabas en una cruz/ Sobre una colina llena de gente.”¹⁹. Es una inversión de los valores tradicionales y morales similar a la que propugnara Friedrich Nietzsche en *La genealogía de la moral* (1889) o *La voluntad de poder* (1901), al considerar el cristianismo como una moral que esclaviza al individuo²⁰.

El proceso poético que sigue Huidobro es sistematizado por Saúl Yurkievich en distintas fases: “(...) primero postula una poética, una ética y una metafísica sobre las que asienta su cosmogonía; luego las pone en práctica. Y aunque preconiza una poesía vital, agnóstica, intuitiva, onírica, ilógica, lúdica, libérrima, el decurso de *Altazor* presupone, como todo proceso idiomático, cierto código, un principio de sistema”²¹. En efecto, el poemario presenta en un sentido muy claro un esfuerzo innovador por mostrar la palabra poética libre de las limitaciones del mundo físico. Esa innovación no es ajena a un componente lúdico: Huidobro nos está invitando constantemente a jugar. Como antes mencionaba, crear es inventar, pero de forma análoga crear es también jugar o, me-

¹⁵ V. Huidobro, “Arte poética”, *El espejo de agua*, en *Poesía y poética (1911-1948)*, *Op. cit.*, pág. 47.

¹⁶ V. Huidobro, “La poesía”, en *Poesía y poética (1911-1948)*, *Op. cit.*, pág. 96.

¹⁷ V. Huidobro, *Vientos contrarios* (1926), en *Poesía y poética, (1911-1948)*, *Op. cit.*, pág. 167.

¹⁸ V. Huidobro, Prefacio a *Altazor*, *Op. cit.*, pág. 55.

¹⁹ Publicado originalmente en el periódico chileno *La nación*, 2-IV-1926 con el título “Pasión y muerte”, en la edición crítica de Goic se recupera el título de la Antología de 1945, “Pasión, pasión y muerte”; V. Huidobro, *Obra poética completa*, *Op. cit.*, pág. 1183.

²⁰ También en la poesía de Vallejo hay una isotopía de inversión de los valores tradicionales y de muerte del cristianismo: “Yo nací un día que Dios estuvo enfermo”, leemos en el poema “Espergesia”; C. Vallejo, *Los heraldos negros*, Madrid, Cátedra, 2004, 3ª ed., pág. 141. Pero esta imagen tiene un sentido muy distinto para Vallejo, quien propugna una rehumanización en su poesía que está ausente en la descarnada poesía de Huidobro.

²¹ Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel, 1984, pág. 87.

por dicho, hay en ambas acciones una relación de causa-efecto; y es que para crear previamente hay que jugar, con libertad, con imaginación, con valentía. La propuesta huidobriana se revela en este sentido como un proyecto trascendental a la par que lúdico. Es importante que no caigamos en el error de quedarnos en la epidermis de *Altazor*, porque el creacionismo aspira a una renovación del lenguaje a través del juego pero, al mismo tiempo, con una finalidad trascendental, para que así “agotemos la vida en la vida”²².

II. CÉSAR VALLEJO: UN CRISTIANO SIN DIOS.

“(…) Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote; del odio impotente, de los fúnebres 'alzamientos', del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora, invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin.”²³ Quien así se expresa es José María Arguedas, quien consideraba que Vallejo representaba un estadio anterior en la poesía peruana, que él mismo cierra para abrir y representar un nuevo ciclo.

Rastrear las huellas del Dios de los cristianos en la obra poética de César Vallejo no es ciertamente una labor compleja, porque la simbología cristiana alimenta toda su obra, y esto es algo fácilmente perceptible tanto en los títulos de sus poemarios –*España, aparta de mí este cáliz*–, como de sus poemas, en los que aborda con amplia mirada lo divino y que nos ayudan a comprender su difícil relación con Dios y la religión cristiana –“Espergesia”, “Los dados eternos”, “Dios”, entre otros–. Además, la obra de Vallejo muestra no sólo una simbología, sino también las grandes inquietudes de un espíritu como el suyo, que asimila y discute los valores religiosos recibidos; precisamente en el contexto en que Vallejo escribe los valores religiosos y morales son continuamente relativizados y discutidos. Las vanguardias artísticas y estéticas imponen una concepción global de la vida y el arte que rompe con los presupuestos positivistas heredados de la etapa inmediatamente anterior, y con los valores absolutos que la aceptación de éstos supone. La influencia de Kierkegaard sobre Vallejo es especialmente interesante, y fue puesta de manifiesto por Rafael Méndez Dorich²⁴, sobre todo en lo referido a la concepción de la existencia como

²² V. Huidobro, *Altazor*, Op. cit., pág. 67.

²³ Recogido en Vélez, J. y Merino, A., *España en César Vallejo. Tomo I: Poesía*, Madrid, Fundamentos, 1984, pág. 9.

²⁴ Rafael Méndez Dorich, “José Manuel Sotero, Kierkegaard y Vallejo”, en A. Flores (dir.), *Aproximaciones a César Vallejo*, Las Américas, New York, 1971, págs. 135-136.

una auto-realización, mediante la libre elección entre alternativas y por el compromiso propio –punto de contacto éste último con Sartre y otros existencialistas de la primera mitad del siglo XX–. Vallejo también será fiel durante toda su vida a este principio, aunque le diferencia del filósofo danés, quien nunca aceptó la unión Dios-hombre, su búsqueda incesante de la síntesis de las antinomias²⁵: “Dios mío, si tú hubieras sido hombre/ hoy supieras ser Dios;/ pero Tú, que estuviste siempre bien,/ no sientes nada de tu creación./ Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!”²⁶. Este aspecto existencial de la poesía de Vallejo es un tema complejo sobre el que la crítica se ha mostrado a menudo en desacuerdo. Ello es debido, en gran parte, a la ambigua relación que vincula el ideario poético del peruano con un pensamiento cristiano y que cristaliza, por ejemplo, en su actitud ante la experiencia de la muerte, que le aparta voluntariamente de la resignación propia del dogma católico.

Para Vallejo, el amor y la reivindicación de la Vida con mayúsculas, la defensa de una vida digna, son constantes en su ideario poético. No puede perderse de vista en el ambiente en que Vallejo creció: un pequeño pueblo, Santiago de Chuco; un hogar andino, cristiano, mestizo; unos padres fruto de la unión de dos sacerdotes gallegos con dos indias chimú... En suma, un ambiente cargado de religiosidad asumida como doctrina para el pequeño César.

Al aludir a César Vallejo, en el epígrafe de este apartado, como *un cristiano sin Dios*²⁷, quiero manifestar la relación paradójica que Vallejo mantuvo con la ortodoxia católica, si bien cabría hablar más bien de heterodoxia, por ese enfrentamiento continuo a la figura de Dios padre. A él se dirige, desde su autoconsciencia de ser inferior y humilde, para reclamar consuelo y alguna explicación de la desprotección que sufre el ser humano en un mundo hostil. La poesía de Vallejo es, ante todo, poesía humana, que busca incansablemente una comunión que, en ausencia de Dios, es reclamada con el resto de hombres. Desde esta reflexión cobran sentido unas palabras de Juan Larrea sobre la obra del amigo: “(...) tras una aparente impiedad, atesora no solo la esencia, sino innumerables alusiones al drama cristiano, cuya realidad profunda fuera vano desconocer.”²⁸.

Para el poeta peruano, era más importante la asunción de la libertad creativa que el sometimiento a dogmas, provinieran estos de donde fuese. En este

²⁵ Americo Ferrari, “César Vallejo entre la angustia y la esperanza”, estudio preliminar para su edición de la obra de Vallejo; *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, págs. 9-55.

²⁶ C. Vallejo, “Los dados eternos”, en *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 125.

²⁷ Utilizando la expresión que Ian Gibson ha utilizado recientemente en referencia a Antonio Machado, en una entrevista a *El País* con motivo de la publicación de su autobiografía sobre el poeta sevillano; en “Machado era un libro abierto en sus versos” (16-04-2006).

²⁸ Juan Larrea, *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-Textos, 1980, pág. 26.

sentido y en relación con la política, escribía categóricamente: "(...) en mi calidad genérica de hombre, (...) simpatizo sinceramente con ella [con la propaganda revolucionaria en América], pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política"²⁹. Separa por tanto al hombre del artista, porque "(...) no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas"³⁰.

Vallejo se referirá en varias ocasiones a la necesidad de *amor universal* entre todos los hombres. En *El arte y la revolución* plasma su concepción de la obra de arte, que para él "(...) escapa, cuanto más auténtica es y más grande, los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad"³¹. Vallejo cree sinceramente que su época exige un "aperturismo espiritual" que no se está produciendo –y recordemos, en este sentido, la "falta de honradez espiritual" de la que acusa a sus contemporáneos anteriormente mencionada–.

Si por un lado existe una relación tensa entre Dios y Vallejo, por otro es obligado reconocer que el poeta desea tomar lo mejor del cristianismo: la idea del sacrificio, en este caso en aras del resto de los hombres –idea bellamente reflejada en uno de los poemas de *Poemas humanos*, "Masa", al que podría contraponerse aquel verso de Pedro Salinas, "Amor total, quererse como masas", de *La voz a ti debida*³²–.

Llegados a este punto, consideremos cómo se refleja la idea de dios en la poesía de Vallejo. Su primer poemario, *Los heraldos negros*, se abre con una significativa referencia bíblica: "Qui potest capere, capiat". A pesar de que los primeros poemas mantienen aún reminiscencias claras del modernismo, Vallejo avanza ya con paso seguro hacia la transformación radical de la experiencia poética y de la libertad creadora que supone la escritura de *Trilce*. Los temas de la muerte, la angustia, el tiempo, lo cósmico y telúrico, constituyen una serie *topoi* de la tradición literaria, sobre todo a partir del legado del Romanticismo, pero en Vallejo adquieren un significado distinto por la novedad del tratamiento. El hecho es que todos sus escritos teóricos sobre arte y literatura revelan un conocimiento profundo y una asimilación crítica de la estética de su tiempo, así como del legado cultural del que él mismo es partícipe. Rafael Gutiérrez Girardot afirma que "*Los heraldos negros* es la expresión de una experiencia uni-

²⁹ C. Vallejo, "Literatura proletaria", en J. Schwartz, *Op. cit.*, págs. 517-518.

³⁰ C. Vallejo, "Literatura proletaria", en J. Schwartz, *Op. cit.*, pág. 518.

³¹ C. Vallejo, "Anotaciones" de *El arte y la revolución*, en J. Schwartz, *Op. cit.*, pág. 515.

³² P. Salinas, "¡Qué entera cae la piedra!", en *La voz a ti debida* (1933); *Obras Completas, I. Poesía-Narrativa-Teatro*, ed. al cuidado de Enric Bou, Biblioteca Avrea, Madrid, Cátedra, 2007.

versal; de una expresión que sobrepasa y determina las experiencias individuales y comunes del amor, de la muerte temida, de las penas, de los 'golpes tan fuertes en la vida', de los recuerdos y de las nostalgias, y que en *Los heraldos negros* se refleja no sólo en las imágenes de cada poema y en la totalidad de lo que quiere expresar el libro, sino de modo fácilmente perceptible en su lenguaje poético"³³. Lenguaje el de este libro traspasado por las imágenes de la Historia Sagrada, y más concretamente por las más familiares de la vida y pasión de Jesucristo, escenas que habitan en las imágenes de *Heraldos*: "El poeta a su amada", evoca la imagen del beso como una "crucifixión" de la amada; en el ciclo de "Nostalgias imperiales", aparecen figuras como Lázaro, el apóstol Santiago o la Eucaristía.

Es especialmente interesante el planteamiento de James Higgins sobre el cristianismo de Vallejo en cuanto a la connotación de *dialéctica* que aporta, y su posicionamiento claro sobre la cuestión religiosa, frente a la ambigüedad que demuestran las propuestas poéticas de otros autores: "La religión supone dos actitudes: una frente a Dios y otra frente a los demás hombres. La controversia acerca de la posición religiosa de Vallejo proviene, en gran parte, de una confusión de estos dos aspectos... Lo esencial es nuestra actitud ante Dios. Un estudio de este aspecto de la obra de Vallejo demuestra que no es un poeta cristiano"³⁴. No obstante, la mayoría de los críticos desmienten o matizan esta afirmación categórica.

En cualquier caso, Vallejo se aleja de todo dogmatismo en su poesía, evitando posicionamientos claros y proponiendo una poesía existencial, que en el poemario concreto de *Heraldos* busca ansiosa y desesperadamente desentrañar el misterio insondable de la humanidad, la incertidumbre de la existencia. En esta búsqueda dolorosa el poeta trata de adaptarse y esquivar las continuas dudas que lo atormentan, todas relacionadas con la muerte y con Dios; imágenes que irrumpen con fuerza dramática en el universo poético vallejiano. Dios es una presencia constante especialmente en *Heraldos* porque este libro muestra en toda su crudeza la escisión polémica entre el ser humano y Dios.

El sentimiento cristiano que atraviesa los poemas de Vallejo es, como hemos visto ya, consustancial a la emoción trágica que acompañará al poeta durante toda su vida. No obstante, no encontramos en el libro una imagen nítida de Dios con la que poder reconstruir la imagen que de éste tiene el poeta, pero sí alcanzamos a vislumbrar ecos de lo que sería una actualización de la relación

³³ Rafael Gutiérrez-Girardot, "La 'muerte de Dios'", en Ángel Flores (dir.), *Op. cit.*, págs. 337-338.

³⁴ James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo XXI, 1977, págs. 161-162.

de Vallejo con Dios. Éste, como bien ha señalado Americo Ferrari, puede parecer en la poesía vallejana como hostil al hombre –“Hay golpes en la vida tan fuertes... golpes como del odio de Dios” (“Los heraldos negros”)– o indiferente –“Dios mío, si tú hubieras sido hombre,/ hoy supieras ser Dios;/ pero tú, que estuviste siempre bien,/ no sientes nada de tu creación” (“Los dados eternos”)–. Asimismo, si aparece como un Dios con la capacidad de amar, es impotente (“Mas, ¿no puedes, Señor, contra la muerte,/ contra el límite, contra lo que acaba?” (“Absoluta”))–³⁵.

Ese Dios ambiguo y fluctuante que aparece en la poesía de César Vallejo revela el conflicto existencial que definirá su itinerario poético, que en él se identifica con el vital. En cierto modo, el propio Vallejo es un heraldo, un mensajero de Dios, no en el sentido de transmisor de su palabra, sino como mediador en el conflicto moderno de ruptura entre Dios y los hombres. Vallejo es, en palabras de Juan Larrea, un “emisario de América”, cuya “(...) vida participa, pues, de aquella condición profética de la mejor tradición, que estos últimos siglos parecía exclusiva de los fenómenos religiosos”³⁶; incluso este crítico llegará a asegurar que la propia biografía del poeta encarna “(...) ese aspecto esencial de superación del plano religioso por la Poesía, propio de América (...). Su obra está por eso plagada de elementos religiosos entendidos de nueva manera.”³⁷. Repasemos algunos de esos elementos a través de los poemas de *Los heraldos negros*.

El poema liminar que da nombre al poemario presenta ya el motivo del silencio de Dios. El poeta parece preguntarse amargamente por qué el hombre ha de asumir el dolor sin comprender sus causas; la respuesta es ese “yo no sé” repetido casi a modo de salmo o letanía, y que marca tanto la estructura como el ritmo interno, melancólico, del poema. Las imágenes bíblicas son abundantes: las zanjas abiertas “en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte”; las “caídas hondas de los Cristos del alma” o el “charco de culpa” de la mirada³⁸.

En “Nervazón de angustia”, las referencias cristianas utilizadas por Vallejo y trasvasadas al ámbito amoroso son numerosas: la mujer es apostrofada como “dulce hebrea”, y se la insta a “desclavar” la tensión del poeta, causada por el amor y el dolor que a un tiempo siente por ella. El desierto, el vino, los clavos y la acción misma de desclavar, continuamente repetida, o la “sinfonía de olivos” son referencias claras que apelan al imaginario cristiano. También en el poema “Comunión” se utilizan los caracteres cristianos, esta vez los preliminares de la

³⁵ A. Ferrari, *Op. cit.*, pág. 14.

³⁶ Juan Larrea, *Op. cit.*, pág. 27.

³⁷ Juan Larrea, *Op. cit.*, pág. 47.

³⁸ C. Vallejo, “Los heraldos negros”, *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 51.

Pasión, para hablar de la pasión sensual y amorosa. Otro ejemplo manifiesto de cómo Vallejo vierte las imágenes tradicionales de la religión cristiana, tratándolas con un sentido completamente distinto, es “El poeta a su amada”; por ejemplo, la imagen de Cristo crucificado es trasplantada a la amada: “Amada, en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso”³⁹. La simbología de la cruz también aparece en otros poemas de *Heraldos*, como “Comunión”, “Impía” o “Amor”:

Amor, cruz divina, riega mis desiertos
con tu sangre de astros que sueña y que llora (...)
(...) Y que yo, a manera de Dios, sea el hombre
que ama y engendra sin sensual placer.⁴⁰

“Los dados eternos” presenta, como un nuevo *coup des dées* baudelaireano, a un Dios jugador que apuesta con el destino de los hombres en una partida de dados. La voz del sujeto poético recuerda en su apelación violenta de desafío a Dios la del propio Fausto de la tradición germana:

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura.⁴¹

En “Los anillos fatigados”, como en otras ocasiones, suprime Vallejo la mayúscula para presentarnos a un dios común, más humano, más cercano, con el que dialoga de nuevo para enfrentarlo a sí mismo y a su poesía:

Hay ganas de... no tener ganas, Señor;
a ti yo te señalo con el dedo deicida:
hay ganas de no haber tenido corazón.⁴²

Otras veces Vallejo humaniza a este mismo Dios al que antes acusaba, como sucede en el bellísimo poema “Dios”:

Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.

³⁹ C. Vallejo, “El poeta a su amada”, *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 76.

⁴⁰ C. Vallejo, “Amor”, *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 129.

⁴¹ C. Vallejo, “Los dados eternos”, *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 125.

⁴² C. Vallejo, “Los anillos fatigados”, *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 126.

Con él nos vamos juntos. Anochece.
 Con él anohecemos, Orfandad... (...)
 Como un hospitalario, es bueno y triste;
 mustia un dulce desdén de enamorado:
 debe dolerle mucho el corazón.⁴³

En el poema “La cena miserable” asistimos a un lamento por la incompreensión del hombre ante la vida y su sentimiento de culpa. La última cena de Cristo se eterniza, metaforizada en la vida del ser humano que, como el Segismundo de Calderón, siente la culpa de haber nacido aunque sabe que no fue su elección voluntaria: “Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde/ yo nunca dije que me trajeran.”⁴⁴.

Finalmente, es el poema que cierra el libro, “Espergesia”, aquel que revela una mayor tensión poética y muestra el significado de la búsqueda trágica de Dios que Vallejo efectúa a través de su poesía. El poema revela la quiebra profunda entre el hombre y Dios, y la emoción doble de orfandad y ausencia que aísla la fragilidad del ser humano:

Yo nací un día
 que Dios estuvo enfermo. (...)
 Hay un vacío
 en mi aire metafísico
 que nadie ha de palpar (...).⁴⁵

En *Trilce*, publicado en 1922, César Vallejo persiste en su obsesión por determinados aspectos de la cuestión religiosa, si bien la originalidad y novedad de este segundo poemario radica en el lenguaje del que se sirve para poetizar los mismos temas de *Heraldos*. Por primera vez Vallejo se aleja de la tradición y sus modelos, aportando una voz poética propia que se ha considerado como un hito fundacional en la renovación del lenguaje poético hispanoamericano. Para Xavier Abril, “*Trilce* representa no sólo la ruptura con una determinada tendencia del pasado literario, la norma poética y la expresión lingüística tradicionales, agotadas, sino también con respecto a las formas represivas del espíritu...”⁴⁶. Vallejo introduce lo que podría llamarse una “poética del guarismo”⁴⁷, es decir,

⁴³ C. Vallejo, “Dios”, *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 130.

⁴⁴ C. Vallejo, “La cena miserable”, *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 119.

⁴⁵ C. Vallejo, “Espergesia”, *Los heraldos negros*, *Op. cit.*, pág. 141.

⁴⁶ Vélez, J. y Merino, A., *Op. cit.*, pág. 65.

⁴⁷ Sobre la “poética del guarismo” en Vallejo asegura Jean Franco que “todos los números están desacralizados”, son simples cifras; en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975, pág. 291.

una poesía de los números, con un valor lírico y emocional no necesariamente ligado únicamente a su valor puramente simbólico. En cualquier caso, se trata de un componente puramente místico que colabora en la búsqueda misteriosa de la condición humana que rastrea el poemario. En el poema XXXI reaparece ese temible Dios, que acosa a un hombre sometido:

(...) Cristiano espero, espero siempre
de hinojos en la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
tan vaga a donde asomo.

Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mudo,
y como padre a su pequeña,
apenas,
pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
y entre sus dedos toma a la esperanza.⁴⁸

En el poema LVI compara a los padres con Dios: en ambos casos la protección de estas figuras se subvierte y acaba por hacer daño, de nuevo, al hombre. En el poema LXI lo imagina como a un animal que duda; y acompaña todas estas referencias con metáforas del aislamiento y la soledad del ser humano, como la imagen de la celda en el poema XVIII, desde un tratamiento irónico de sus connotaciones religiosas –la celda como aislamiento del mundo–.

En sus poemarios finales, *Poemas humanos* y *Poemas en prosa*, Vallejo continúa esa búsqueda incesante del sentido de Dios a través de un lenguaje que regresa esta vez a sus cauces originarios de sencillez expresiva, retomando la línea de *Los heraldos negros*. La experiencia personal de la Guerra Civil española y el profundo impacto emocional que ésta le causó quedan manifestados en toda su crudeza en estos nuevos textos, que demuestran la coherencia de su trayectoria poética; aparecen los temas de siempre: el amor, el sufrimiento, la comunión universal de los hombres. Sigue existiendo una ruptura entre Dios y el ser humano, pero por primera vez Vallejo ya no busca el fundamento ni el origen de esa distancia: “Hoy sufro solamente.”⁴⁹

En una carta fechada en París el 18 de octubre de 1936, Vallejo escribió a Juan Larrea a propósito de la Guerra Civil española: “Nunca medí tanto mi pequeñez humana, como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede

⁴⁸ C. Vallejo, *Trilce*, Madrid, Cátedra, 1993, 2ª edición, pág. 160.

⁴⁹ C. Vallejo, “Voy a hablar de la esperanza”, *Poemas humanos*; en *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*, ed. Julio Vélez, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 99-100.

un hombre individualmente. Esto me aplasta.”⁵⁰. El poeta, pues, está gritando quedamente pero de manera angustiosa al mismo tiempo, que no hay vuelta atrás una vez asentado en el alma el drama humano; trata de luchar, de hacer desaparecer el dolor, la nostalgia. En este sentido el dolor nostálgico de *Heraldos Negros* en *Poemas en prosa* ya no aparece; no queda ya esperanza para el poeta, que intenta desembarazarse de esa melancolía a través de la expresión de su dolor, poetizándolo.

III. JORGE LUIS BORGES: LA CONJETURA DE UN DIOS.

Rastrear cuáles son las influencias, las fuentes de las que bebe la poesía borgiana, es tarea harto complicada, máxime cuando Borges se caracteriza precisamente por un continuo diálogo con tantas tradiciones literarias. Más allá del romanticismo inglés o el barroco español, de Shelley, Keats o Browning; John Donne, Quevedo o Gracián, el imaginario poético borgiano se construye en torno a los postulados filosóficos de Nietzsche, Spinoza, Berkeley, Descartes, Heidegger, y tantos otros. La Biblia, las sagas nórdicas, los árabes, la Cábala, Dante, Milton, Verlaine, Swedenborg... son asimismo presencias continuas, fácilmente rastreables, con las que mantiene un “íntimo diálogo” que es más real que la propia realidad porque, como él mismo afirmara, “siempre llegué a las cosas después de encontrarlas en los libros”⁵¹. Todo sirve al poeta de estímulo creativo; una creatividad que en Borges se convierte en instrumento analítico de esos dos universos que conviven en Borges: el de los libros, y el de la vida cotidiana. La cultura es, en sí misma, un medio de afrontar la duda –una duda que en el poeta argentino, más que existencial, es intelectual y dialéctica– en lo que supone una manera de *estar en* el mundo.

La filosofía⁵² cumple un papel muy importante en la vida de Borges desde las tempranas lecciones de su padre, como recuerda en su autobiografía: “(...) con la ayuda de un tablero de ajedrez, me explicó las paradojas de Zenón (...); sin mencionar el nombre de Berkeley, hizo todo lo posible por enseñarme los rudimentos del idealismo”⁵³. La influencia de la filosofía y sus consecuencias en la poesía de Borges ha sido estudiada por Vicente Cervera, quien considera al “Borges-poeta dentro del ámbito global de las imbricaciones poético-filosóficas como soporte dialéctico y como fecunda relación problemática”⁵⁴, y analiza dos

⁵⁰ C. Vallejo, *Epistolario general*, Valencia, Pre-Textos, 1982, pág. 262.

⁵¹ J. L. Borges, *Autobiografía (1899-1970)*, Buenos Aires, Librería Editorial El Ateneo, 1999, pág. 32.

⁵² Acerca de los temas filosóficos en la poesía de Borges, véase el estudio de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

⁵³ J. L. Borges, *Autobiografía.*, *Op. cit.*, pág. 20.

⁵⁴ Vicente Cervera Salinas, *La poesía del logos*, Universidad de Murcia, 1992, pág. 26.

poemas paradigmáticos de la visión poético-filosófica del *logos* borgiano, “Ajedrez” –en *El hacedor* (1960)– y “Spinoza” –en *El otro, el mismo* (1964)–⁵⁵.

La influencia que ciertos pensadores pudieran haber ejercido en su obra y pensamiento religioso se conjugan con la experiencia directa vivida desde niño. La fe católica de su madre –de quien dice que “silenciosa y eficazmente estimuló mi carrera literaria”⁵⁶– y algunos amigos le sorprendía; pero hay que pensar que con esa imagen de lo católico entraba en conflicto la educación de su abuela inglesa, calvinista, o el particular modo de concebir el catolicismo de Argentina en una época de conflictos con el liberalismo. En su autobiografía, Borges recordará la percepción de la cuestión religiosa en su niñez: “En épocas de mi infancia la religión era cosa de mujeres y de niños; los porteños en su mayoría eran librepensadores, aunque si se les preguntaba por lo general se declaraban católicos”⁵⁷. A pesar de todo, Dios asoma muy frecuentemente en la obra del poeta argentino que reconoció en el prólogo a *Discusión* (1932) –en referencia su cuento “La duración de Infierno”– su “afición incrédula y persistente por las dificultades teológicas”⁵⁸, lo que convierte la figura de Dios en uno más de sus numerosos símbolos estéticos.

En la obra de Borges podemos apenas intuir la presencia de Dios, levemente esbozada, otras veces aludida; en otras ocasiones, su imagen irrumpe con fuerza en algún verso aislado o en el conjunto del poema. Borges no niega la existencia de Dios, pero tampoco la asume; simplemente queda ligada, como otros tópicos temáticos de su obra, a una Literatura que construye la realidad a partir de sí misma. El existencialismo textual es, de hecho, la idea central en torno a la que Borges construye su sistema de pensamiento. Se trataría de una postulación textual del mundo, una defensa de la realidad escrita, más que empírica. La Historia, para Borges, es un gran Texto, y todo lo que forma parte de la realidad entra dentro de esa textualización del mundo. En este sentido, la fe de Borges se dirige a los textos, a las ideas e imágenes representadas en ellos, más allá de las cuales la realidad sólo muestra un eco, una ausencia, una ilusión. En el prólogo a *La rosa profunda* (1975), uno de sus últimos libros, defendía esa desvinculación de todo sometimiento a la realidad puesta en duda –*supuesta*–, a lo extratextual: “Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que, sin duda, son baladíes. El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del

⁵⁵ V. Cervera, *Op. cit.*, págs. 105-111.

⁵⁶ J. L. Borges, *Autobiografía*, *Op. cit.*, pág. 22.

⁵⁷ J. L. Borges, *Autobiografía*, *Op. cit.*, pág. 21.

⁵⁸ J. L. Borges, *Obras completas*, I, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, pág. 177. En adelante citaré como OC.

todo lo que ejecuta. Un escritor (...) debe ser leal a su imaginación, y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta 'realidad'." ⁵⁹.

Las religiones en general parecen no preocuparle –si exceptuamos determinados métodos exegeticos, como la Cábala, que le atrajo enormemente⁶⁰–: califica el cristianismo de “superstición judía” y el catolicismo, un “conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y Aristóteles”⁶¹. Para Borges, la “fe de Roma” carece de sentido común: “Los católicos (léase católicos argentinos) creen en el mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan por él. Conmigo ocurre lo contrario: me interesa y no creo.”⁶². Así explica Borges su acercamiento a la vida más allá de la muerte; cuando tenga que poetizar la imagen de Cristo, plasmará a un ser humano despojado de todo atributo divino:

No le está dado ver la teología,
la indescifrable Trinidad, los gnósticos, (...).
Sabe que no es un dios y que es un hombre
que muere con el día. No le importa.⁶³

Casi al final de su vida, en su *Autobiografía*, Borges se autoproclama “protestante vocacional”⁶⁴ y afirma, en alusión a su libro *Elogio de la sombra*, que “mi preocupación central (...) es de naturaleza ética, independiente de toda inclinación religiosa o antirreligiosa”⁶⁵. Precisamente había explicado esta importancia que concede a la ética en el prólogo a *Elogio de la sombra* (1969), donde leemos: “Una de las virtudes por las cuales prefiero las naciones protestantes a las de tradición católica es su cuidado de la ética.”⁶⁶.

Borges es un agnóstico muy preocupado por las posibles huellas de la divinidad en el mundo real. El dios de Borges no es un dios real sino un dios en forma de búsqueda, de búsqueda infinita. En palabras del crítico Blas Matamoro, “Alguien busca a alguien y alguien a su vez es buscado y en esa búsqueda infinita está la divinidad infinita.”⁶⁷. Para nuestro autor, existe un arque-

⁵⁹ J. L. Borges, Prólogo a *La rosa profunda* (1975), OC, II, pág. 77.

⁶⁰ “Desde mis días de Ginebra siempre me interesó la cultura judía, que considero un elemento intrínseco de la llamada civilización occidental”; J. L. Borges, *Autobiografía*, Op. cit., pág. 148.

⁶¹ Osvaldo Pol, “La poetización del tema de dios en la obra de Jorge Luis Borges” (Conferencia), Córdoba, octubre 1958, págs. 14-15.

⁶² J. L. Borges, en Osvaldo Pol, Op. cit., pág. 15.

⁶³ Borges, “Cristo en la cruz”, en *Los conjurados*, OC, II, pág. 453.

⁶⁴ J. L. Borges, *Autobiografía*, Op. cit., pág. 144.

⁶⁵ J. L. Borges, *Autobiografía*, Op. cit., pág. 150.

⁶⁶ J. L. Borges, OC, I, pág. 975.

⁶⁷ Blas Matamoro, Exposición en el Encuentro Nacional *La Argentina en el espejo de sus libros*, XXIX Feria Internacional del Libro, Buenos Aires.

tipo de Dios: un Dios hacedor que ha construido la arquitectura del mundo, en un proceso que para el argentino sólo cristaliza en las obras artísticas y, fundamentalmente, en las literarias.

El interés de Borges hacia la religión en general, como fenómeno ideológico y universal, reside en su relación con la textualidad: la creación de un gran museo textual en el que estarían encerradas todas las palabras, las cosas, el mundo. La idea del “universo como libro” es tratada en varios relatos, pero sobre todo, en la hermosa alegoría del universo que es “La biblioteca de Babel” y en “La escritura del Dios”, donde plantea que “*todo, mundo, universo*” son “ambiciosas y pobres voces humanas”⁶⁸. Podemos rastrear en estas palabras el famoso panteísmo borgiano, postulado con mucha más fuerza en “El Zahir” y “El Aleph”, donde el narrador plantea una identificación entre escritura –“libro”– y universo.

Como Platón, al que cita, Borges creyó firmemente que “los poetas son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad...”⁶⁹. La escritura en este sentido es un acto sagrado, aquel instante mágico en el cual un elegido, el poeta-hierofante, reproduce la palabra de un dios que a través de él se expresa. El poeta, mediante el acto de dar nombre a las cosas, crea poesía que es previa a la historia y a la propia escritura.

La máxima expresión del poder de la palabra se cifra en el Golem, un ser construido a partir del barro y creado a través del poder mágico del Nombre. Borges convierte a este Golem de la Cábala judía en una metáfora de la existencia humana. Andrew P. Debicki, quien analizó precisamente este poema, considera que a pesar de que esta figura del folclore judío es tratada por Borges paródicamente –en tanto que le sirve para ridiculizar nuestro papel en el mundo al contraponerlo con el de este *homúnculo*–, ello no resta dramatismo a un tema filosófico como es el del origen de la vida y la creación poética⁷⁰. En el fondo podría decirse que lo que Borges está poetizando es la relación misma del ser humano con la divinidad.

En definitiva, el tema de la religión en Borges debe ser tratado con las debidas reservas; en su obra literaria se reflejan las preocupaciones religiosas y los temas que pueden en ellas ser objeto de especulación; a ellos se asoma siempre

Fuente: www.sololiteratura.com/bor/claramengoliniblas.htm [19-V-08]

⁶⁸ J. L. Borges, “La escritura del dios”, en *El Aleph*, OC, I, pág. 598.

⁶⁹ J. L. Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, OC, I, pág. 273.

⁷⁰ Andrew P. Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 67-72.

Borges de modo escéptico.⁷¹ De hecho, la inquietud metafísica es un rasgo esencial del pensamiento borgiano y, en opinión de Zunilda Gertel, “es el pilar básico sobre el que se fundamenta su estética y el ‘escepticismo esencial’ como resultante del proceso de dilucidar la realidad, donde todo es nada. La cósmica ironía de una contradictoria verdad, en la evasión a lo irreal, donde es posible conjeturar todas las verdades en busca de la unidad y el orden del universo”⁷².

A modo de relación especular, la obra de Borges y la postulación en ella de la existencia de Dios son, en sí mismas, plasmaciones conjeturales. Si Dios no pertenece al mundo sensible, no puede ser objeto de intuición o materia de análisis lógico, razonado, de ahí que Kant lo denominara “la ilusión trascendental” en *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1793). En realidad, la cuestión de la postulación de Dios en Borges puede estar íntimamente relacionada con indefinición de los límites que separan la realidad de la literatura. Borges mismo se pregunta “¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”⁷³. En esta confusión de la relación difusa entre personajes y personas se puede ver un correlato de la confusión entre el ser humano y la divinidad; en esta línea creo que es donde mejor se sitúa el acercamiento de Borges a la idea de dios.

Iván Almeida reflexiona en torno a esta cuestión: “Quizá el universo de Borges está hecho de tal presunción. Lo supuestamente real es sólo un sueño, una ficción, una representación que contiene otro sueño. La noción de realidad es sólo una cuestión de “(...) posición relativa: cada sueño es realidad para el sueño que contiene y sueño para el sueño que lo contiene”⁷⁴. De este modo, la conjetura de Borges se hace consecuencia inevitable, pero en este caso invertida hasta rozar casi el absurdo: “(...) si somos sólo apariencias de Dios, pero al mismo tiempo participamos de su única sustancia, nada nos impide invertir la visión y decir que Dios es como nosotros somos, es decir, apariencia, emanación infinita. En ese caso, todo sería atributo, apariencia o, en términos borgianos, sueño”⁷⁵.

⁷¹ Esta es una de las evidencias de la universalización de saberes que se da en la obra del argentino, desde el punto de vista de la textualidad como espejo de ese acervo multicultural.

⁷² En Vicente Cervera Salinas, *Op. cit.*, pág. 99.

⁷³ J. L. Borges, “Magias parciales del Quijote”, *Otras inquisiciones* (1952), en *Obras completas*, I, pág. 669.

⁷⁴ Iván Almeida, “Conjeturas y mapas: Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento”, en *Variaciones Borges 5* (1998), pág. 32.

⁷⁵ Iván Almeida, *Op. cit.*, pág. 33.

En una conversación entre Borges y Sábato, otro grande de la literatura hispanoamericana, ambos se refieren a cuestiones religiosas y a su trascendencia en el pensamiento del poeta argentino:

(...)

- S: ¿Y qué opina de Dios, Borges?

- B: (Solemnemente irónico) ¡Es la máxima creación de la literatura fantástica! Lo que imaginaron Wells, Kafka o Poe no es nada comparado con lo que imaginó la teología. *La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso es realmente fantástica.*

- S: Sí, pero podría ser un Dios imperfecto. Un Dios que no puede manejar bien el asunto, que no haya podido impedir los terremotos. O un Dios que se duerme y tiene pesadillas o accesos de locura: serían las pestes, las catástrofes....

- B: O nosotros (Se ríen). No sé si fue Bernard Shaw que dijo: “Dios está haciéndose”.

(...)

- S: Pero dígame, Borges, si no cree en Dios, ¿por qué escribe tantas historias teológicas?

- B: Es que *creo en la teología como literatura fantástica*. Es la perfección del género. (...) ⁷⁶

Estas afirmaciones de Borges confirma la ironía del poeta hacia la cuestión religiosa, aunque no por ello demuestre menos interés por el tema. La Biblia es para Borges, lector irónico acostumbrado a vivir en los universos ficcionales, el mejor ejemplar de literatura fantástica que existe.

El escepticismo de Borges ante las religiones es congénito al propio acto de la escritura –lo que asegura haber aprendido de Macedonio Fernández, gran amigo de su padre, como recordará con respeto en su *Autobiografía*–. La Biblia le interesa como una manifestación histórica más del gran ámbito de la literatura universal, puesta lógicamente en duda: “Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz, ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la Cábala?” ⁷⁷. El Dios de Borges no es el dios cristiano, ni el judío; es todos ellos y ninguno, es el dios cuestionado y textualizado que aparece en su obra como una más de las figuras estéticas con las que debate dialécticamente, en el marco de una inquietud constante por ahondar en el conocimiento de la “humana experiencia” a través del pensamiento y la palabra. Si, como defendía Wittgenstein, solamente las palabras significan en la corriente del pensamiento, para Borges solamente a través de la textualidad puede cobrar vida Dios. Fuera del texto, “de lo que no se puede

⁷⁶ Entrevista reproducida en la revista *Pérgola*, Bilbao, pág. 3. Fuente:

<http://www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/200601/pergola-02-03.pdf>. [19-V-08]. Tomada de: Barone, Orlando (ed.): *Diálogos Borges/Sábato*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2007.

⁷⁷ J. L. Borges, “Una vindicación de la Cábala”, en *Discusión*, OC, I, págs. 211-212.

hablar, hay que callar”⁷⁸, porque Dios –ese personaje de la literatura fantástica, para Borges– puede ser *pensado*, pero no *demostrado*. En todo caso, y mediante la literatura y la palabra, Dios puede cobrar vida, animado por la voz poética de estos tres grandes de la poesía hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1974, 2ª edición aumentada.
- ALMEIDA, Iván, “Conjeturas y mapas: Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento”, en *Variaciones Borges* 5 (1998), págs. 7-37, en *Comunidad Virtual Russell – Portal de Cultura y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Argentina.
<http://www.comunidadrussell.com/contenidos/textos/download/conjeturasymapas.pdf> [19-V-08]
- AA. VV., *España en Borges*, ed. El Arquero, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, FCE, México, 1985.
- BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Argentina, Paidós, 1967.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, 2 vols, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005.
- *Autobiografía (1899-1970)*, Buenos Aires, Librería Editorial El Ateneo, 1999.
- CARACCIOLO TREJO, E., *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.
- CERVERA SALINAS, Vicente, *La poesía del logos*, Universidad de Murcia, 1992.
- DEBICKI, Andrew P., *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia*, Madrid, Gredos, 1976.
- DE TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1974.
- FERRARI, Americo, “César Vallejo entre la angustia y la esperanza”, introducción a César Vallejo, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 1982.
- FLORES, Ángel (dir.), *Aproximaciones a César Vallejo*, Las Américas, New York, 1971.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.
- GIBSON, Ian, “Machado era un libro abierto en sus versos”, *El País*, 16-04-2006.
- GOIC, CEDOMIL, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, v. III: Época contemporánea*, Barcelona, Crítica, 1988.
- HIGGINS, James, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo XXI, 1977.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 2003, 12ª edición.
- , *Poesía y poética (1911-1948)*, antol. comentada por René de Costa, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

⁷⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 7. Vid. Jesús Rodolfo Santander, “El silencio de Wittgenstein”, en *La lámpara de Diógenes*, año 1, núm. 7, vol. 4, enero-junio 2000, págs. 13-18.

-
- . *Obra poética completa*, ed. crítica Cedomil Goic (coord.), Madrid, ALLCA XX, 2003.
- LARREA, Juan, *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-Textos, 1980.
- MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*, Alianza, Madrid, 1986.
- MAGRIS, Claudio, "La literatura no salva la vida. En la muerte de Borges", en *Utopía y desencanto. Historias: esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Colección Argumentos, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 47-50.
- MATAMORO, Blas, Exposición en el Encuentro Nacional *La Argentina en el espejo de sus libros*, XXIX Feria Internacional del Libro, Buenos Aires. Fuente: www.sololiteratura.com/bor/claramengoliniblas.htm [19-V-08]
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 2004.
- POL, Osvaldo, "La poetización del tema de dios en la obra de Jorge Luis Borges" (Conferencia), Córdoba, octubre 1958. Fuente: www.fundaciondeloitte.com.ar/actividades_letras.asp [19-V-08]
- SALINAS, Pedro, *Obras Completas, I. Poesía-Narrativa-Teatro*, ed. al cuidado de Enric Bou, Biblioteca Avrea, Madrid, Cátedra, 2007.
- SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Tierra Firme, México, FCE, 1991.
- VALLEJO, César, *Los heraldos negros*, Madrid, Cátedra, 2004, 3ª edición.
- . *Trilce*, Madrid, Cátedra, 1993, 2ª edición.
- . *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*, ed. Julio Vález, Madrid, Cátedra, 1991.
- . *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- . *Epistolario general*, Valencia, Pre-Textos, 1982.
- VÉLEZ, J. y MERINO, A., *España en César Vallejo. I. Poesía*, Madrid, Fundamentos, 1984.
- YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel, 1984.

ANA PEÑAS RUIZ
Universidad de Murcia

DUALIDAD Y DISONANCIA EN LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ÓSCAR HAHN

De entre los poetas chilenos contemporáneos destaca con fuerza Óscar Hahn (Iquique, 1938), autor de poemarios profundamente originales. Aunque ha sido incluido en la conocida como “generación emergente”, en la que podemos citar a Floridor Pérez, Federico Schopf o Jaime Quezada, Hahn se considera un “disidente”¹ de su generación y su obra resulta de gran singularidad.

Varios títulos han ido conformando una voz propia atravesada por cuestiones medulares (el mal de amor, la llaga nuclear, la relación postvanguardista entre tradición y ruptura) que van engrosando un discurso lírico de gran potencia. En el año 92 tuvimos ocasión de conocer en España el magnífico *Tratado de sortilegios* (Madrid, Hiperión), que recogía poemas de *Arte de morir* (Buenos Aires, Hispamérica, 1977), *Imágenes nucleares* (Santiago, América del Sur, 1983), *Mal de amor* (Santiago de Chile, Ediciones Ganymedes, 1981, 1986²) y *Estrellas fijas en un cielo blanco* (Santiago, Editorial Universitaria, 1988). Con posterioridad han visto la luz *Versos robados* (Madrid, Visor, 1995; Santiago de Chile, Lom, 2004³), *Apariciones profanas* (Santiago, Lom, 2002; Madrid, Hiperión, 2002) y *En un abrir y cerrar de ojos* (Madrid, Visor, 2006). Está en prensa *Archivo expiatorio* (Madrid, Visor), que recoge el conjunto de su producción poética y en el que verá también la luz *Pena de vida*, por salir en Lom (Santiago de Chile), así como el libro *Hotel de las nostalgias* (Perú, Lustra Editores-Centro Cultural de España) o la antología *Poemas de la era nuclear* (Madrid, Bartleby). Otras muchas antolo-

¹ En una entrevista publicada en 1990, señalaba Hahn: “Yo soy considerado como un miembro de la llamada promoción poética chilena de 1960. Sin embargo, yo creo que mi poesía es muy distinta a la de los otros componentes de esa generación o de esa promoción. Los otros poetas que son considerados de la misma promoción son Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Omar Lara, Manuel Silva Acevedo, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Federico Schopf. Si Ud. lee a los autores que yo acabo de nombrar, va a notar que hay una cierta semejanza en todos ellos. Claro, todos tienen su personalidad poética, pero Ud. nota un estilo parecido. En cambio, la poesía mía no tiene nada que ver con ellos. Yo he dicho en alguna entrevista que yo me considero un disidente de mi generación”. En Martha Ann GARABEDIAN: “Entrevista con Óscar Hahn”, *Revista Chilena de Literatura* 35 (abril de 1990), p. 143.

² La segunda edición agregaba los poemas “Partitura” y “Televidente”.

³ La versión actual, con carácter de definitiva, integra además los sonetos de *Estrellas fijas en un cielo blanco* y un texto inédito de 1957.

gías han recogido en estos años lo más relevante de su producción⁴.

Su amplia trayectoria poética viene definida por el papel protagónico que asume la muerte, omnipresente y poliédrica figura que revela, a lo largo de más de cuarenta años, su semblante todopoderoso. El vacío, la nada, el abismo o la ausencia van encarnándose en cada poemario para dar los rostros del Cero, cuya presencia contundente se alimenta de la tensión insoportable entre el Cero y el Uno –a la vez fusión imposible y necesaria con la vida y su expresión genésica nombrada por el Eros–, ya que la obra de Hahn, de extraordinaria coherencia verbal, aspira a dar como resultado el Dos (la unión amorosa, la reintegración platónica⁵) pero guarda sobre sí la densidad del vacío: “detrás de todo gran amor la nada acecha” (“Escrito con tiza”, *Mal de amor*⁶).

El primer libro central de Hahn, como los *ars moriendi*, se entrega cual un *Arte*⁷ de morir de filiación medieval particularmente intensa por la “danza de la muerte” que, al abrir el texto, funciona como su principio estructurador al tiempo que lo dota de sentido apocalíptico en clave alegórica. Otras capas geológicas aportadas por la tradición vienen a sumarse a aquella, en particular los ecos del barroco literario y en concreto de Góngora y Quevedo, como puede verse en “O púrpura nevada o nieve roja” o en “Gladiolos junto al mar”. En este sentido, la primera gran obra de Hahn, en la que desembocaron los poemarios anteriores *Esta rosa negra* (Santiago, Editorial Universitaria, 1961) y *Agua final* (Lima, La Rama Florida, 1967), en algunos casos con variantes significativas, muestra su dominio del *oficio literario* al servicio de una activa incorporación de la tradición cultural⁸ que se conjuga con el uso de un lenguaje conversacional y

⁴ Destacan *Obras selectas* (Santiago, Andrés Bello, 2003, Premio Latino de Poesía concedido por el Instituto de Escritores Latinoamericanos de Nueva York) o *Sin cuenta poemas* (Santiago, Lom, 2005).

⁵ Para ampliar esta cuestión, véase el artículo de Christine LEGAULT “Óscar Hahn: arte de sufrir y mal de amor” –en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989, pp. 77-83–, en el que desarrolla por extenso la reseña que había dedicado previamente a la segunda edición del poemario –“Segunda edición de *Mal de amor* (Óscar Hahn)”, *Revista Chilena de Literatura* 30 (noviembre de 1987), pp. 205-206; en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, op. cit., pp. 122-123–.

⁶ Cito por Madrid, Visor, 1998, p. 22. A partir de este momento daré la referencia en el texto entre paréntesis.

⁷ *Techné*, o destreza en el oficio, pero también el tratado en el que se trasmite.

⁸ Ha dicho HAHN: “Cuando yo tenía dieciséis o diecisiete años, leía bastante a los poetas españoles del siglo XV, especialmente aquellos textos dedicados al tema de la muerte –desde luego, la famosa *Danza de la muerte*, las *Coplas* de Jorge Manrique, y otros poemas, todos relacionados con el tema de la muerte, que aparecían en los cancioneros españoles del siglo XV. Después de eso, tuve un período en que leí muchísima poesía española de los siglos XVI y XVII, fundamentalmente, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, sobre todo, que leía todo el tiempo,

popular en el que también pueden destacarse numerosos chilenismos.

De esta forma es plural y diversa la gama de niveles lingüísticos presentes en su obra, esa “convivencia democrática de lo culto, lo popular, lo banal, lo religioso”, esa “integración” a la vez que “choque de los distintos actos de lenguaje” de los que habló Enrique Lihn⁹ y que vienen a mostrar las múltiples caras bajo las que aparece la muerte: es la muerte de la noche, la personal, la colectiva, la terrible y burlona también. Incluso el acto de nombrar, la escritura, aparece, siguiendo con las palabras de Lihn, como “una catástrofe que se goza” o “una muerte que se vive”¹⁰. Frente a la potencia fecundante del acto de escribir, frente a la idea de la poesía como “tratado de sortilegio” para detener la muerte, toma carácter de poética su “Invocación al lenguaje” que advierte de forma brutalmente desmitificadora las limitaciones del decir:

Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.
Ya me tienes cansado
de tanta esquividad y apartamiento,
con tus significantes y tus significados
y tu látigo húmedo
para tiranizar mi pensamiento.

Ahora te quiero ver, hijo de la grandísima,
porque me marchó al tiro al país de los mudos
y de los sordos y de los sordomudos.
Allí van a arrancarme la lengua de cuajo:
y sus rojas raíces colgantes
serán expuestas adobadas en sal
al azote furibundo del sol.
Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.¹¹

Semejante imprecación al lenguaje parece situarse en la misma órbita en la que el poeta mexicano José Emilio Pacheco define la poesía como “perra infecta” o “sarnosa”, como aquella que tradicionalmente ha sido adjetivada “dul-

que releía, Góngora y Quevedo”. En Martha Ann GARABEDIAN: “Entrevista con Óscar Hahn”, *loc. cit.*, p. 141.

⁹ Enrique LIHN: “Poetas fuera de Chile 77. Óscar Hahn”, *Vuelta* 15 (febrero de 1978), pp. 18-20; en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰ Enrique LIHN: “Arte del Arte de morir. Primera lectura de un libro de Óscar Hahn”, *Texto crítico* 4 (mayo-agosto de 1976), pp. 47-53. Apareció con el título de “Arte del Arte de morir” como prólogo a la primera edición del libro, Buenos Aires, Hispamérica, 1977, pp. 11-21; p. 16. Recogido en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, *op. cit.*, pp. 99-104.

¹¹ Óscar HAHN: *Arte de morir*, *op. cit.*, pp. 91-92. Salvo que se indique lo contrario, seguiré esta edición indicando las páginas entre paréntesis en el texto.

ce eterna luminosa poesía" (en "Crítica de la poesía") pero en realidad es huida y limitada, el signo con el que dar cuenta de la premura o del desencanto a partir de su propia limitación. Ni siquiera el Dos que podrían formar poeta y lenguaje encuentra acomodo.

La poesía se convierte también en un "arte de morir" que, en el último poema del libro, ofrece el pórtico hacia el que le continúa: la sexualidad perversa y mortífera del "Tractatus de sortilegiis" con el que enlaza *Mal de amor*. Como comenta Ethel Beach-Viti, el lugar escogido se convierte en "parodia del jardín edénico y del *axis mundi* medieval"¹², de modo que se alían indisolublemente la fecundidad y la muerte: la menstruación de las muñecas, el esqueleto naciendo entre organzas llevan a la sucesión angustiosa de los imperativos

No se pare, no se siente, no hable
con la boca llena
de sangre:
que la sangre sueña con dalias
y las dalias empiezan a sangrar
y las palomas abortan cuervos
y claveles encinta (p. 180)

Precisamente en *Mal de amor*, libro dedicado a la "bella enemiga", el amor aparece como forma del agostamiento, como un enemigo al que también acompaña el terror porque se copula "hasta el exterminio" ("A la una mi fortuna a las dos tu reloj", p. 17). La fusión de Eros y Tánatos es tan íntima que uno y otro se alimentan y consumen de forma necesaria e imparable, ya que se ama "con pasión sin compasión" (calambur ejemplar, pseudo epanadiplosis, dolorosa paradoja):

La destrucción del ser amado por el ser amado
es una práctica común desde la antigüedad

Nos embestimos con pasión sin compasión
y dormimos aferrados a esos cuerpos exánimes (p. 34)

Los amantes participan de un clima de violencia desgarradora en el que la amada es calificada de "asesina": "Vuelves a mí/ porque el asesino/ siempre vuelve/ al lugar del crimen" ("Lugar común", p. 29). De donde la herida del amor, "herida de todas mis muertes" ("Cuerpo de todas mis sombras", p. 20), es permanente porque la belleza es aterradora, no es del otro mundo pero tam-

¹² Ethel BEACH-VITI: "El paraíso al revés en un poema de Óscar Hahn", *Inti* 12 (otoño de 1982), pp. 72-74; en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, op. cit., p. 120.

poco de éste (“A mi bella enemiga”, p. 15) y hace de la hermosa la encarnación del mal, la asesina a la que se desea “que sueñes con demonios/ con cucarachas blancas// y que veas las cuencas/ de la muerte mirándote/ con mis ojos en llamas// y que no sea un sueño” (“Buenas noches hermosa”, p. 33).

En *Mal de amor*, la muerte como pérdida del cuerpo comporta además, de forma profundamente original, la conversión del amante en fantasma¹³, en sombra de sí mismo. Y esa cualidad que se va desarrollando en el texto (donde el poeta se vuelve sábana, funda de almohada o camisa sucia) se ramifica doblemente: por un lado, el fantasma subraya la cualidad enfermiza del amor que el título del libro señala inequívocamente; por otro, el fantasma es también, en tanto que sombra persistente, metáfora de las huellas de la cultura (tanto de la literatura fantástica, a la que Hahn ha dedicado notables esfuerzos ensayísticos¹⁴, como de la visión cristológica del cuerpo del amado):

Estuve todo el día entre tu ropa sin lavar
disfrazado de camisa sucia

Te oí llenar la artesa con agua
y abrir la caja de detergente

[...]
Y ahora siento tus manos atónitas
y tus ojos clavados en mí bajo el agua

porque aunque raspas y escobillas y refriegas
no consigues sacar la sangre de mi costado
("Fantasma en forma de camisa", p. 35)

La presencia de referencias cristianas, a menudo en un contexto de profanación o de blasfemia, es destacable en la obra. Recordemos, en este sentido, que después de ser publicada en Chile, fue retirada y prohibida por “inmoral” – lo que no impidió que se hicieran copias mimeografiadas de muchos textos– ya que funde lo sexual y lo religioso de una forma deliberadamente provocadora en el poema titulado “Misterio gozoso”:

Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo
del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas

¹³ El fantasma puebla la lúcida vigilia del poeta como afirma Julio ORTEGA en “Óscar Hahn y los fantasmas del eros”, en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn, op. cit.*, pp. 85-87.

¹⁴ En *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano* (1998) y *Magias de la escritura* (2001), ambos publicados en Santiago por la editorial Andrés Bello, que lo ha postulado al Premio Nacional.

tostadas por un sol calientísimo el muy cabrón ayúdame
a ser mejor amor mío limpia mis lacras libérame de todas
mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados
originales, ya? (p. 18)

Y se trata de un aspecto ya presente en *Arte de morir* (donde la atrocidad que acompañaba a las referencias religiosas se convierte en recurrente pues, mientras el “Hombre” “miraba/ desde lo Alto de las aspas en cruz”, “el sol, violentamente rojo,/ quemaba los trigales”, “El Viviente”, p. 34) que puede rastrearse en la producción posterior de Hahn.

Aunque *Mal de amor* viene a intensificar la tensión erótica de la obra del chileno y comporta una cierta “simplificación formal”¹⁵ a raíz de su menor ligazón con lo “literario”, refrenda la suya como una poética de la muerte tal como ya se apuntaba en *Arte de morir*, pues el mismo hecho de escribir se tiñe de furia, de grito de guerra, de la sangre que moja la pluma del pájaro con la que se escribe el poema (“Eso sería todo”, p. 41). Por ello, Edgar O’Hara puede sugerir que “quizás Óscar Hahn tenga un solo libro que podría llamarse *Arte de morir de amor*”¹⁶. Y el poeta mismo declararía en una entrevista concedida a Martha Ann Garabedian que “así como el amor está en la muerte” “la muerte está en el amor”, concluyendo en la unidad de los dos poemarios, pues “pasan los temas de un lado al otro, esos dos temas básicos”¹⁷.

En el siguiente libro, una modulación de la poética de la muerte ya presente en la obra previa de Hahn es enfatizada bajo el título de *Imágenes nucleares*. El libro, dedicado “A Otto Hahn, Premio Nobel de Química 1944, descubridor de la fisión nuclear”¹⁸ ofrece un conjunto de imágenes impresionantes en su terribilidad: imágenes de la furia, de la ira, de la violencia abrasadora¹⁹, de la hongo radiactivo que lleva a la pregunta que cierra “444 Visión de Hiroshima”:

¹⁵ Cuando el poeta se refiere con estos términos a *Mal de amor*, los justifica porque el libro arranca de una experiencia de tipo real más que cultural. En Martha Ann GARABEDIAN: “Entrevista con Óscar Hahn”, *loc. cit.*, p. 146.

¹⁶ Edgar O’HARA: “Óscar Hahn, *Mal de amor*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17 (primer semestre de 1983), pp. 246-248; en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷ Martha Ann GARABEDIAN: “Entrevista con Óscar Hahn”, *loc. cit.*, p. 147.

¹⁸ Cito por *Tratado de sortilegios*, Madrid, Hiperión, 1992, p. 55.

¹⁹ El motivo del fuego es extraordinariamente importante en la poética hahniana. Basta revisar sus poemarios para advertir que la calcinación se le aparece como la forma por excelencia de la destrucción, del desastre en sentido absoluto. Podrían citarse, entre otros y de distintos libros, “111 Ciudad en llamas”, “555 El muerto en incendio”, “Adán recuerda la fallida destrucción del árbol de la ciencia”, “Higiene bucal” o “Adán postrero”.

el rojo sangre, el rosado leucemia,
 el lacre llaga, enloquecidos por la fisión.
 El aceite nos arrancaba los dedos de los pies,
 las sillas golpeaban las ventanas
 flotando en marejadas de ojos,
 los edificios licuados se veían chorrear
 por troncos de árboles sin cabeza,
 [...]

 Por los peldaños radiactivos suben los pasos,
 suben los peces quebrados por el aire fúnebre.
 ¿Y qué haremos con tanta ceniza? (p. 61)

Dos palabras dan título a un libro que se abre con un “prólogo para sobrevivientes” en el que Hahn denuncia la proliferación de armas nucleares, y el conjunto de visiones apocalípticas viene a confirmar que su preocupación por una de las formas contemporáneas de la muerte amplía y ahonda lo aportado en sus obras anteriores, hasta el punto de que la primera parte de *Agua final*, después recogida en *Arte de morir*, anticipa en gran medida las secuencias poéticas publicadas con el título de *Imágenes nucleares*.

De esta forma va haciéndose evidente un aspecto central de la obra del chileno: su vocación intertextual, que comporta el diálogo con textos tanto propios como ajenos e implica necesariamente la noción de palimpsesto, de literatura de segundo grado aguzada en sus siguientes *Flor de enamorados* (Santiago, Francisco Zegers editor, 1987) y *Estrellas fijas en un cielo blanco*. El primero se elabora a partir del cancionero anónimo *Flor de enamorados*, impreso en Barcelona en 1562, una colección de poemas de amor que Hahn reescribe al mismo tiempo que ofrece en un diálogo complejo y fecundo: el que mantienen un conjunto de poemas cortesanos del cuatrocientos reescritos a fines del XX que, al mismo tiempo, conversan con varias fotografías de personas anónimas tomadas a principios del XX en Valparaíso, con lo que se evidencia la posibilidad de transitar de manera *nueva* el *viejo* espacio común de la cultura. Como afirma Jorge Guzmán, “leer estos poemas es tanto el reencuentro con viejas unidades culturales aún vivas, como la conciencia de la transformación que han sufrido”²⁰. O en palabras de Adriana Valdés, “un texto que rastrea su propio deseo en el juego de la identidad/desidentidad con otro; en las ranuras donde logra caber; en sus afinidades electivas”²¹; en definitiva, un texto que se emparenta, más allá de las

²⁰ Jorge GUZMÁN: “El amor del 1500 al 2000. *Flor de enamorados* de Óscar Hahn”, *Suplemento “Literatura y Libros” de “La Época”* [Santiago de Chile] (25 de septiembre de 1988); en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, *op. cit.*, p. 127.

²¹ Adriana VALDÉS: “Sobre *Flor de enamorados*, de Óscar Hahn”, en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, *op. cit.*, p. 90.

literaturas nacionales, con los del peruano Antonio Cisneros o el mexicano Pacheco, por citar sólo dos nombres.

En el mismo sentido, *Estrellas fijas en un cielo blanco* ratifica la profunda cohesión de la obra del chileno, pues varios de los 21 sonetos que componen el libro ya habían sido publicados anteriormente en *Arte de morir* o en *Imágenes nucleares*. El poemario muestra una nueva forma de unidad, en este caso la dada por la forma métrica elegida, y cuyo carácteracrónico es plenamente asumido por el autor que identifica el soneto con la “estrella fija” que da título al libro, tal como puede leerse en el “Prefacio”:

Estrellas fijas en un cielo blanco
son los bellos sonetos pues no giran
en torno de orbe alguno ni han rotado
sus densas masas de catorce cifras

No reflejan la luz del sol tampoco
pero irradian su propia luz de adentro
Y en el albor parecen en reposo
o muertos cuyas tumbas son sus cuerpos
[...]

Y aunque hace miles de años extinguidas
su fulgor todavía nos alcanza²²

Al cultivar una de las formas estróficas clásicas de la poesía en español, muestra al mismo tiempo el carácter plural que asume el diálogo con aquellos elementos que forman el espacio cultural común, pues *Estrellas fijas* se abre con una dedicatoria, “Para Marceluna y Constansol”, que paralelamente recuerda a uno de los poetas chilenos de la vanguardia histórica, Vicente Huidobro²³, del que Hahn es uno de sus estudiosos más fructíferos. El Uno personal no puede entenderse sin el diálogo (la *summa*²⁴: homenaje, pastiche, parodia²⁵) con otras

²² Óscar HAHN: *Estrellas fijas en un cielo blanco*, dibujos de Roser Bru, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1988, p. 11. A partir de este momento citaré por esta edición.

²³ En la entrevista concedida a Garabedian ha afirmado Hahn que entre los autores y obras que más han influido en su formación literaria se encuentran “algunos poetas chilenos, fundamentalmente, Vicente Huidobro, lo cual era muy extraño porque en ese tiempo la figura era Neruda, digamos, lo que los jóvenes leían era Neruda. Pero por alguna razón que yo no sé, yo prefería a Huidobro, que en ese tiempo era un poeta muy desconocido, incluso en Chile –y estoy hablando de los años sesenta”. En Martha Ann GARABEDIAN: “Entrevista con Óscar Hahn”, *loc. cit.*, p. 141.

²⁴ “Mi obra es una *summa*, es todas las voces pero ninguna. Esa ninguna, aunque parezca paradójico, es mi voz”. En la entrevista que le realizó Cristóbal ALLIENDE PIWONKA: “Óscar Hahn. Residencia en Iowa City”, en “Artes y Letras” de *El Mercurio*, 15de abril de 2001. Recogido en

voces, lejanas y cercanas en el tiempo, aquellas por las que pueda conjurarse, como si de un tratado de sortilegios se tratase, el Cero temido. Además, la integración de lenguajes y discursos supone en Hahn no sólo la apelación al artista como *bricoleur*, sino también la inclusión de técnicas del montaje cinematográfico, la presencia de la música contemporánea (los Rollings, Mick Jagger, Nirvana, Miles Davis, el rock, el pop o el jazz, que suenan de manera muy intensa especialmente en sus últimos libros) o la relación con la pintura de Goya o el Bosco, lo que permite hablar de una estética hahniana de corte plural²⁶.

Por otra parte, también en *Estrellas fijas*, los temas recurrentes de la obra de Hahn confirman su carácter: el amor y la muerte apuntalan su inquebrantable adhesión y llevan hacia lo maléfico tal como expresa “La expulsión del Paraíso”. Por ello la escritura, en tanto que gesto de amor, también está contaminada por todas las formas de la destrucción: el poema que cierra el libro es un acto de conmiseración al lector, condenado a desvanecerse al mismo tiempo que

la dirección electrónica <http://www.letras.s5.com/archivohann.htm> (Proyecto Patrimonio, consultado el 15 de marzo de 2008).

²⁵ Aunque Miguel Ángel ZAPATA enfatiza el valor paródico de los sonetos hahnianos –en “Óscar Hahn y el arte del soneto”, *Revista Chilena de Literatura* 39 (abril de 1992), pp. 151-154–, Óscar GALINDO propone una mirada más compleja y rica en el artículo “La poesía de Oscar Hahn: “los símbolos despavoridos””, del que cito:

Contrastes diacrónicos y diatráticos que hacen de su poesía un espacio de intersección semántica y comunicativa que niega estatuto a la estabilidad, y que impide concentrarse sólo en las virtudes miméticas, pues en el presente desde el que se sitúa la voz de este hablante algo ha hecho trizas. Lo específico de este sistema intertextual es que no se inclina por la parodia, tan usual en los poetas contemporáneos, sino por la “imitación diferencial” para utilizar la expresión de Gilbert Dubois (1980: 32-39), y que Lihn ha llamado, a propósito de la poesía de Hahn, “doblaje mimético”.

Publicado en *Estudios Filológicos* 35 (2000), pp. 167-181. Puede consultarse en la dirección electrónica http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132000003500011&script=sci_arttext#cit4 (13/3/2008).

²⁶ “Siempre pensé que todas las obras literarias, aunque hubieran sido escritas hace siglos, eran coetáneas. El lector actual no regresa al siglo XVII para leer el Quijote. Puede leerlo, por ejemplo, el año 2004, paralelamente a su lectura de *Cien años de soledad*. Como los libros antiguos y modernos estaban, por así decirlo, en la misma mesa del tiempo, yo no veía mayor diferencia entre un soneto de Góngora, los *Cuatro Cuartetos* de Eliot o las letras de los Rolling Stones. Además, a mí no me interesaba romper con nada. Lo que yo quería era integrar”. [...] “A diferencia de la antipoesía, que es bastante unidimensional, lo que hay en mi poesía es una convivencia pacífica o bélica de diversas estéticas: algo así como un pluralismo verbal”. En la entrevista que concedió a Luis GARCÍA MONTERO titulada “La voz de la reflexión”, “Artes y Letras” de *El Mercurio*, 26 de junio de 2005. Puede consultarse en la dirección <http://www.letras.s5.com/archivohann.htm> (12/2/2008).

En palabras del poeta Ossip MANDELSTAM: “leemos a Catulo, a Horacio y nos invade la profunda alegría de la repetición”. Citado por Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS en *Poesía y Poética*, Madrid, Fundación Juan March, 2008.

el poemario se cierra sobre sí:

Desdichado lector tuya es la mano
que puso en marcha este reloj de arena:
las sílabas ya caen grano a grano
allá abajo palpita tu condena
[...]
Se te acaba la arena: no hay demora
Despídete lector: llegó tu hora (p. 91)

De la evidente preocupación metapoética surge la pregunta “¿Por qué escribe usted?”, a la que responden cuarenta y dos razones que señalan, en su trabazón compleja, las múltiples y sin embargo complementarias motivaciones de la poética hahniana

Porque el fantasma porque ayer porque hoy:
porque mañana porque sí porque no
Porque el principio porque la bestia porque el fin:
porque la bomba porque el medio porque el jardín

Porque góngora porque la tierra porque el sol:
porque san juan porque la luna porque rimbaud
Porque el claro porque la sangre porque el papel:
porque la carne porque la tinta porque la piel

Porque la noche porque me odio porque la luz:
porque el infierno porque el cielo porque tú
Porque casi porque nada porque la sed:

porque el amor porque el grito porque no sé
Porque la muerte porque apenas porque más:
porque algún día porque todos porque quizás (p. 55)

Como extraordinario versificador, Hahn re-utiliza (re-cicla) las formas literarias para que digan más de lo que sus moldes estrechos les podrían permitir, para que nombren su propia verbalidad. Tomar prestado entonces lo que la tradición consagró y tal vez conserve aún parte de su antiguo brillo, o incluso robarlo es lo que propone su siguiente libro, titulado precisamente *Versos robados*. En él se ratifican dos aspectos ya apuntados: el diálogo intertextual de los poemas –en particular con otros anteriores del mismo Hahn (aunque pueden citarse también intertextos bíblicos o relecturas de destacadas novelas hispa-

noamericanas²⁷)– y el ahondamiento de algunos aspectos que van modulando una poesía fuertemente cohesionada y al mismo tiempo dinámica.

Por lo que se refiere al primer aspecto, ya evidente desde el mismo título (“Todos mis versos son ajenos/ Yo tal vez los robé”), los poemas muestran imágenes de una violencia siempre estremecedora en la que se hace el amor hasta el vértigo y resulta emblemática la figura de la “Mantis religiosa” ya que fusiona perfectamente lo erótico y lo tanático, así como también aporta por el uso del adjetivo un conjunto de referencias cristianas de enorme brutalidad, presentes en “Una noche en el café Berlioz”, “Silla mecedora”, 3 de “Sujeto en cuarto menguante”, “En una estación del Metro” (escrito a modo de “malaventuranza”) o “Higiene bucal”:

Tomo una escobilla de dientes
y la mojo con agua bendita

La escobilla empieza a arder
como trapo empapado en gasolina
[...]
Tomo la escobilla en llamas
y me lavo los dientes uno a uno

Rezo porque se quede encendida
y libere de pecados mi verbo

Podré sonreírle al Altísimo
con la boca llena de cenizas²⁸

En cuanto al segundo aspecto, lo más novedoso del libro es que indaga en una veta absurdista que surge de las visiones surreales que el inconsciente y lo autocontemplativo generan en aquel que navega “a la deriva por el sueño” (7 de “Sujeto en cuarto menguante”, p. 38), aunque esta característica sólo corresponde a la primera parte del poemario, la titulada “Versos robados”. La segunda, “Hotel de las nostalgias”, tiene un carácter referencial más fuerte: es el testimonio nostálgico de lo vivido, la crónica de una generación –la de los adolescentes de los años 50, los exiliados/represaliados a partir del 73²⁹, los testigos

²⁷ “Rulfo en la hora de su muerte”.

²⁸ Cito por la edición de Visor, p. 14.

²⁹ “Con 35 años, una hija que vivía con su mamá y casado en segundas nupcias fui detenido en 1973, la misma noche del golpe militar. Estuve preso diez días. Me echaron de la universidad, así que vagué casi un año por distintos lugares de Chile, tratando de ordenar mi cabeza y saber qué hacer. En este período decidí postular a varios programas de doctorado en literatura en EE.UU., más que nada como una manera de salir del país con un buen pretexto”. En Nancy

del asesinato de Lennon–.

Por otro lado, y a pesar de tratarse de un libro con dos partes claramente diferenciadas, las dos están inundadas por el “sol de la muerte”, el que ilumina y al mismo tiempo mortifica, con lo que toman cuerpo propio las palabras con las que Hahn se refiere a su obra: “mi poesía es un llamado de atención, de alerta; no pretende ser didáctica sino ética”³⁰, ya que aspira a revelar “la condición de exiliado permanente que tiene el ser humano, con todos los elementos de creación, de destrucción”³¹.

Ambos rostros señalan la condición dual de su poética: la articulación *numerosológica* que apuntaba al principio y que cada vez va siendo más explícita o consciente: *Apariciones profanas*, publicado siete años después, suma en sus dos términos la noción de paradoja (oxímoron con el que dar cuenta de la fusión de sacralidad y mundo): demonio y exorcista a un tiempo, el poeta articula también la relación del hueso contra la carne³² o del hombre contra la mujer en una lógica binaria³³ de consecuencias dolorosísimas que recupera sus viejos *fantasmas*³⁴ para fundir Eros y Apocalipsis en una propuesta ecológica que podríamos nombrar como *ecoerotismo*. El lenguaje bíblico que cuenta el fin del mundo es así el lenguaje que describe la llaga radiactiva, la herida de uranio que aún no ha cicatrizado en Hiroshima y es, también, la herida que el amor causa, cauterizada por el amor como cara y cruz de la misma moneda.

El existencialismo agudo de los libros anteriores se ha asimilado completamente al lenguaje del texto, y los ecos de la tradición, siempre presente en Hahn, han sido integrados de tal forma que son ya cuerpo misma del poema. Menos explícitos que en libros anteriores, sin embargo siguen dotándolo de riqueza geológica porque abren capas de significado, así en “El soñador” o en

ARANCIBIA: “Conociendo a Óscar Hahn, el escritor errante”, *Primera Línea*, 8 de agosto de 2001. Puede consultarse en <http://www.lettras.s5.com/archivohann.htm> (22/1/2008).

³⁰ Citado por Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN: “Óscar Hahn: *Arte de morir*”, *Diario de las Palmas* [Mallorca] (1 de mayo de 1981), p. 16; en Enrique LIHN y Pedro LASTRA (eds.): *Asedios a Óscar Hahn*, *op. cit.*, p. 32.

³¹ Martha Ann GARABEDIAN: “Entrevista con Óscar Hahn”, *loc. cit.*, p. 147.

³² En un poema, “Hueso”, que evidencia el espanto de la dictadura chilena y en general, de las dictaduras del Cono Sur.

³³ El propio Hahn se ha referido a su poética a partir del poema “Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo”, como “coincidencia de los opuestos”: amor/ muerte, vida/ literatura, fantástico/ realista, consciente/ inconsciente (y podríamos seguir: cuerpo/ alma, etc.). “Estas oposiciones no sólo *co-inciden* en mis poemas, sino que además son neutralizadas de una manera semejante a como lo hace la literatura fantástica”. En la entrevista ya citada “La voz de la reflexión”.

³⁴ “Palabras de un fantasma anterior a su nacimiento”, “Fantasma en forma de toalla”, “Fantasía en blanco y negro”.

“Cuerpos gloriosos”, que hace lenguaje las características anotadas:

Yo que siento el mensaje de otro cuerpo en la piel de mis dedos
de otro cuerpo que me dice temblando yo también te deseo

Te deseo en la lluvia que llena de plata tu espalda
te deseo en aquello que gime e implora debajo de tu falda

Tu cuerpo palpitante con todas sus voces me invoca
Su puerta se humedece y me llama como una nueva boca

Y mi llave que tiene la forma de una llama erecta
va buscando el camino glorioso que conduce a tu puerta

Majestuosa es la blanca montaña majestuosos tus pechos
y mi mar que tranquilo te baña y que empapa tu lecho

Puro fuego es tu cielo puros besos te cruzan también
Nuestros cuerpos tendidos son la copia feliz del Edén³⁵

La suma de pareados se cierra de forma irónica en los dos últimos con la reescritura del himno de Chile, que comienza “Puro Chile, es tu cielo azulado,/ puras brisas te cruzan también,/ y tu campo de flores bordado/ es la copia feliz del edén”. La montaña majestuosa, el mar tranquilo que baña Chile³⁶ o el campo de flores que cantara el poeta Eusebio Lillo, es aquí suma de los cuerpos en el acto de amarse; se superponen las imágenes idílicas, de carácter bucólico compuestas por el poeta a mediados del XIX con las encendidas por Eros en el poema de Hahn. La visión arcádica y serena, reescrita en el contexto ecopoético de los últimos años³⁷, es atravesada por el fuego del amor carnal que modifica la

³⁵ Cito por la edición de Hiperión, p. 28.

³⁶ Continúa el himno: “Majestuosa es la blanca montaña/ que te dio por baluarte el Señor,/ y ese mar que tranquilo te baña/ te promete futuro esplendor”.

³⁷ Como define Cheryll GLOTFELTY, “La ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente”. En Cheryll GLOTFELTY & Harold FROMM (eds.): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, 1996.

En el ámbito chileno e hispanoamericano, quien ha trabajado con gran agudeza la cuestión es Niall BINNS en *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004). En tres de los capítulos del libro, se centra en las figuras de José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Nicanor Parra, quienes, de modo notablemente distinto, muestran un mundo apocalíptico nacido del hombre moderno. Para el ámbito específicamente chileno, Binns ha escrito el artículo “¿Puro Chile, es tu cielo azulado? Poesía ecologista en la delgada patria (Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Nicanor Parra)”, en *Ixquic* 2 (2000), pp. 38-54.

naturaleza de lo poético al agudizar un *ecoerotismo* de intensa eficacia que ya había asomado en poemas anteriores (“Partitura” de *Mal de amor* proponía que “La música de las esferas/ no la produce la rotación/ de los planetas en el cielo/ sino la frotación/ de los cuerpos en la tierra”), ahora profundizado en su significado escatológico. Así, entre las numerosas reelaboraciones del mito del Apocalipsis en la contemporaneidad, hay en Hahn una gran coherencia al articular una poética que atiende tanto al holocausto nuclear como al holocausto amoroso, ambos formas extremas tanto para el individuo como para la especie³⁸.

De esa misma articulación dual brota el poemario *En un abrir y cerrar de ojos* (2006), con el que ganó el VI Premio Casa de América de Poesía Americana y que encierra en ese doble movimiento el abrir de Eros, el cerrar de Tánatos. Si para libros anteriores podíamos hablar de un doble holocausto, ¿cómo no leer los extraordinarios “Torres gemelas” o “Los jinetes del Pentágono” en el mismo contexto teórico?

“Torres gemelas”

Estrellaste tu avión contra mi torre
y yo mi avión contra la tuya

Eso fuimos los dos:
torres gemelas que se desplomaron
torres en llamas que se hicieron escombros

Y ni siquiera habrá un monumento
A la memoria de nuestro amor:

Solamente un terreno baldío
Y una nube de polvo (p. 10)

La zona cero, ese espacio baldío y desolador enclavado en el corazón mismo de la isla de Manhattan, metáfora a su vez desoladora de este comienzo del siglo XXI que promete no dejar en mal lugar al siglo XX, es al tiempo experiencia individual y colectiva, mito e historia, Eros y Apocalipsis. Este último, además, se hace particularmente intenso en el siguiente poema, que convoca a

En mi opinión, la obra de Hahn muestra ciertas vinculaciones con dicha visión al tiempo que ofrece una perspectiva original que la ecocrítica puede ayudar a elucidar.

³⁸ Ha advertido Julio ESPINOSA GUERRA que a partir del poema “El doliente”, surge cierto “pan-teísmo contemporáneo, en el cual no hay más razón de ser que la naturaleza misma, tanto en cuanto “naturaleza”, tanto en cuanto “existencia””. En la reseña que escribió del poemario para la revista *La estafeta del viento* 3 (2003), pp. 102-104. Puede consultarse en <http://www.letras.s5.com/archivohann.htm>

los cuatro jinetes del libro de la Revelación:

“Los jinetes del Pentágono”

A las doce vendrán llenos de espuma
ante ti dejarán coronas de humo
bajo el sol calaveras de caballos
con jinetes vestidos de esqueletos
contra ti lanzarán sus improperios
de siete en siete en formación marcial
desde Londres Berlín Washington Roma
en carrozas con swásticas y estrellas
entre animales con cabezas de hombres
hacia el mismo confín del orbe en llamas
hasta las catacumbas del infierno
para escarnio del ojo no vidente
por un río de sangre radiactiva
según ordenan las corporaciones
sin compasión sin compasión avanzan
so riesgo de vaciar el firmamento
sobre los inocentes escondidos
tras murallas de paja y de papel (p. 11)

La riqueza simbólica del poema es extraordinaria y la larga sucesión de endecasílabos, que aporta el tono de letanía al texto, recrea numerosas imágenes apocalípticas enraizadas en el Antiguo Testamento que ahora moja el río de sangre radiactiva, la amenaza del hongo nuclear. Tal imperativo ético permitió al jurado valorar el uso de la ironía y el compromiso del libro “con la interpretación del mundo contemporáneo”, porque lo antiguo y lo nuevo se funden completamente, el lenguaje arcaico de los textos antiguos cobra actualidad y los caballos del Apocalipsis parten de las capitales económicas y políticas del mundo. Guerra, hambre, enfermedad y muerte son los cuatro jinetes vestidos de esqueletos que, para conformar la imagen del Pentágono con sus cinco lados, necesitan una figura más, el Amor mortífero del poema “Torres gemelas”, contrapunto en cierto sentido de “Los jinetes” (de modo que ambos forman un díptico central en el libro), que a la vez se complementa con el del poema “Pena de muerte”: Eros escatológico por tanto, asociado al Tánatos nuclear en tanto que dualidad recorrida por la disonancia.

Como si toda la obra de Hahn gravitase sobre un mismo centro, siempre dual: son numerosos los títulos que se conforman a partir del dos (sustantivo y

adjetivo –*Imágenes nucleares, Versos robados, Antología virtual*³⁹, *Antología retroactiva*⁴⁰, *Apariciones profanas, Archivo expiatorio*– o dos sustantivos unidos por preposición y por tanto, sin significado propio –*Tratado de sortilegios, Arte de morir, Pena de vida*–). Incluso títulos más largos como *Estrellas fijas en un cielo blanco* o *En un abrir y cerrar de ojos* se conforman a partir del mismo principio estructurador (sustantivo + adjetivo, verbo + verbo).

Lo doble, lo jánico, aquello que revela su *cara* y su *cruz* (otra de las parejas centrales de un lenguaje empapado en su raíz judeocristiana que mira con escepticismo los tiempos *modernos*), la relación dialéctica de contrarios alimentados por Eros y la muerte en su fusión medular (nuclear) de significación *ecoerótica*, la aspiración al Dos siempre atravesada, en la extraordinaria producción de Hahn, por el chirrido disonante que otorgan la lucidez y la poesía.

M^a ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ
Universidad de Salamanca

39 Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1996.

40 Venezuela, Monte Ávila, 1998.

ULISES Y RAYUELA: DOS NOVELAS URBANAS

INTRODUCCIÓN

Hay escritores que dejan una marca indeleble en la historia de la literatura universal y uno de ellos es James Joyce, que revolucionó la narrativa del siglo XX. Su influencia se ha extendido a escritores de las más diversas nacionalidades y numerosas son las publicaciones que así lo atestiguan. Por ejemplo, en la obra *Silverpowdered Olivetress: Reading Joyce in Spain*, Jeffrey Simons y otros ¹, recopilan diversos ensayos en los que se muestra la calidoscópica respuesta a la obra de Joyce en toda Europa y fuera de ella, a través de diferentes períodos históricos y políticos, junto con la pluralidad de perspectivas desde las que el genio literario de Joyce se puede analizar. De ellos cabe destacar el de M. Morales ² que analiza la importancia de las tradiciones célticas en Joyce y en Torrente Ballester: “Lo que las obras de Joyce y Torrente comparten es la creación de mundos autónomos, regidos por sus propias reglas, tanto lingüísticas, narrativas y formales, como en lo que respecta a la conformación de realidades ontológicas, en las que mito, ficción y realidad coexisten hasta llegar a confundirse”. También merece especial mención el de M.I. Porcel ³ que construye un análisis coherente de las interrelaciones entre *Ulises* y *Luna Benamor* de Blasco Ibáñez apuntando a una posible influencia del personaje femenino de Molly Bloom en Luna. Siguiendo con las influencias de Joyce en los escritores de habla hispana podemos mencionar a Martín-Santos en cuya novela *Tiempo de Silencio* también hay una clara presencia de *Ulises* en cuanto se refiere a la experimentación formal, el empleo de recursos narrativos y estilísticos de carácter innovador, y una temática que une lo social con lo existencial. Todo ello hizo de esta novela un hito literario que vendría a renovar el panorama de las letras españolas.

Sin embargo, donde más patente se muestra la influencia de Joyce es en los escritores hispanoamericanos. Nada como la literatura para mitificar aquello que simplemente existe en la realidad o en la imaginación de un hombre, y los escritores hispanoamericanos, también se dejaron influir por *Ulises* de Joyce adaptándolo a sus propias historias nacionales. Primero fue el poema épico con Neruda y después la novela con Fuentes, géneros ambos a través de los cuales

¹ SIMONS, Jeffrey; Tejedor Cabrera, José M^a; Estévez Saá, Margarita; and García León, Rafael I. eds. (2003) *Silverpowdered Olivetress: Reading Joyce in Spain*, Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

² SIMONS, J., et al., op. cit.

³ SIMONS, J., et al., op. cit.

podieron contar las historias de la formación de sus países y de la individualidad de sus propias culturas. Esa fue la deuda para con Joyce.

No podemos olvidar que la influencia de Joyce en los escritores hispanoamericanos del siglo XX no es única, ya que viene avalada por otros escritores irlandeses como Swift y Yeats y norteamericanos como Poe, Whitman, Faulkner y Dos Passos cuyas obras están íntimamente relacionadas con el desarrollo de la ficción en Hispanoamérica. Sin embargo, la influencia de Joyce fue tan esencial y decisiva en algunos excelentes escritores hispanoamericanos del siglo XX que se le ha considerado, en gran parte, origen y causa de lo que se denominó el “Boom” literario hispanoamericano del pasado siglo. Jorge Luis Borges de Argentina, Pablo Neruda de Chile y Carlos Fuentes de Méjico tuvieron la oportunidad de leer a Joyce en los comienzos de su formación intelectual y literaria y son responsables del gran cambio que se efectuó en la escritura en español, tanto en Hispanoamérica como en la península Ibérica. Es más, son los escritores hispanoamericanos de mediados del siglo XX en adelante los que han propiciado el desarrollo de la sensibilidad modernista en la escritura en español.

De ellos destaca Borges por su identificación con el escritor irlandés ya que éste fue su inspiración para el resto de sus días. Borges y Joyce fueron modelos de innovación, de humor y de ingenio. Es digno de resaltar que mientras la lectura de *Ulises* estaba prohibida en Inglaterra y Estados Unidos a causa de la acusación de obscenidad que pesaba contra la novela, Jorge Luis Borges, en Buenos Aires, recibió desde Francia un ejemplar del entonces recién publicado *Ulises*. De esta manera, en 1925 Borges escribió su famoso ensayo “*El Ulises de Joyce*”, y también tradujo al español el capítulo final de la novela, el denominado soliloquio de Molly Bloom.

La influencia de Joyce a través de Borges en los escritores hispanoamericanos fue decisiva. Empezaron a surgir cambios narrativos, la lengua evolucionó y se desarrollaron estilos innovadores de escritura. Según David Vela ⁴, tanto en poesía, como en ensayos, cuentos y novelas, a lo largo del siglo XX en español y, en ocasiones, en inglés, los escritores hispanoamericanos han encontrado en las obras de Joyce, complementos, guías y pistas literarias para desarrollar sus propias invenciones. Escritores y poetas, que fueron atalayas en el cambio de lenguaje, miraron a James Joyce cuando llevaron a cabo sus propios proyectos, dando la circunstancia de que muchos de ellos eran exiliados. La opinión de Carlos Fuentes sobre la influencia de Joyce en la actitud crítica de los escritores sobre el lenguaje, es reveladora: “Nosotros teníamos la sensación de que tenía-

⁴ VELA, David (2007) “Irish Mexican, Latin Irish: Fountains of Literary Invention” in *Irish Migration Studies in Latin America* 5:1 (March 2007), pp. 5-10. Available online (www.irlandeses.org).

mos que inventar el lenguaje, que teníamos que luchar con los cánones del lenguaje, que es falso creer que existe una lengua española establecida”⁵.

Joyce devuelve la novela a un origen épico, desafiando y cambiando el lenguaje, y ello ha dejado su impronta no sólo en Borges, Neruda y Fuentes, mencionados anteriormente, sino también en el peruano Vargas Llosa, en el chileno José Donoso, en el colombiano Gabriel García Márquez, en el cubano Guillermo Cabrera Infante y en el argentino Julio Cortázar, entre otros. Todos ellos leyeron ávidamente las obras de Joyce y su lectura ha sido fuente de inspiración para la modernización, invención e innovación de la lengua española y la narrativa en general permitiendo que el desarrollo de la novela en español evolucionara a cotas muy elevadas. *El retrato del artista adolescente*, *Ulises* y, en algunos casos *Finnegan’s Wake*, son las fuentes en las que los escritores hispanoamericanos bebieron para inspirarse en la modernización de la narrativa ⁶. Ejemplo claro de estas afirmaciones es Julio Cortázar, cuya novela *Rayuela*, según los críticos, es a Hispanoamérica lo que *Ulises* de Joyce es a Europa. Novela que eleva a Cortázar a personaje central de nuestra cultura, y a la que especialmente nos referimos en estas páginas.

Joyce y Cortázar comparten algunas características determinadas. Los dos son exiliados, uno en Italia y Suiza, el otro en París. Ambos utilizan su propia vida y experiencias como base fundamental de sus novelas, y sus protagonistas, Bloom en *Ulises* y Oliveira en *Rayuela* son un compendio de distintos personajes, en el que los propios autores tienen gran parte de protagonismo. También en sus novelas resalta la ausencia de acontecimientos políticos o sociales de su época. Joyce y Cortázar abrieron caminos en la narrativa en lengua inglesa y en lengua española respectivamente, y en este trabajo mostramos algunos rasgos que ponen de relieve la sintonía entre ambos escritores.

DUBLÍN Y PARÍS

La ciudad, centro de choque e intercambio de culturas, lenguas y civilizaciones ha sido un elemento esencial de la creación literaria. Es por ello que la literatura moderna surge inequívocamente con la ciudad moderna. Mucho se ha escrito y debatido sobre el impacto del urbanismo en la novela moderna e, indudablemente, es notable el efecto de la experiencia urbana en la narrativa modernista escrita en lengua inglesa. La relación entre el crecimiento de las ciudades y el desarrollo del modernismo se puede decir que reconfigura la percepción que el escritor tiene del mundo moderno, no sólo en términos de la

⁵ VELA, David (2007), op.cit.

⁶ VELA, David (2007), op.cit.

representación literaria de la ciudad, sino también desde la perspectiva de cómo la experiencia urbana, tanto excitante como alienante, afecta a su propia narrativa. A esto hay que añadir el surgimiento de nuevas reacciones a los tradicionales conceptos del yo y la identidad. Es en la ciudad donde, más que nunca, se produce la escenificación del desarraigo de una sociedad cambiante en la que aparecen los soñadores de refugios. Para Cortés García ⁷ “La ciudad moderna es un espacio nuevamente descubierto y conquistado por la trama literaria para la ideación poética. Hay una trama genuina en la ciudad moderna que no se puede dar en otros territorios”

En la ciudad se produce una lucha entre el determinismo del urbanismo, la línea argumental y la libertad de la utopía literaria donde los personajes tejen la trama definitiva, tal y como señala Robert Alter en su obra *Imagined Cities* ⁸ donde examina la conexión entre literatura y la ciudad moderna. Tenemos que observar el lenguaje de la novela para poder comprender cómo la experiencia ciudadana repercute e influye en las tradiciones literarias. Para Alter, la novela es el género literario moderno por excelencia y, por tanto, su centro neurálgico debe ser la ciudad, escenario de la vida burguesa y colectiva con su incesante y dinámico crecimiento, especialmente durante el período moderno.

Y hemos de tener en cuenta que la ciudad, como entidad propia, es “un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; lugar de trueque, no sólo de mercancías, sino también de palabras, de deseos, de recuerdos”⁹. Además, la ciudad puede ser: un no-lugar, como la utopía de Tomás Moro; invisible, como las ciudades de Italo Calvino; imaginaria, sólo existente en la literatura, como Macondo de García Márquez; un microcosmos, que a su vez, lo reúne todo; poliédrica y profundamente literaria; una geografía de narraciones como dice Carmen Martín Gaité; un sitio de paso, etc. o, como en este caso, la clave de la trama literaria moderna: el laberinto y el encuentro.

En el espacio que nos ocupa, vamos a centrarnos en dos ciudades concretas, Dublín y París, porque ambas ciudades son el centro neurálgico de los periplos de Bloom y Oliveira, protagonistas de *Ulises* y *Rayuela* respectivamente. Ciudades que son microcosmos de unidad con proyección universal, cuyo valor mítico trasciende la temporalidad y son reflejo de la búsqueda de la propia identidad de sus protagonistas. Aunque en el caso de *Rayuela* la segunda parte

⁷ CORTÉS GARCÍA, F. (2003) *La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria*. Mediterráneo Económico n.3 “Ciudades, arquitectura y espacio urbano”) Cajamar.

⁸ ALTER, Robert (2005) *Imagined Cities. Urban Experience and the language of the Novel*. New Haven and London. Yale University Press.

⁹ Palabras de Italo Calvino (Conferencia pronunciada en inglés, el 29 de marzo de 1983, para los estudiantes de la Graduate Writing Division de la Columbia University de Nueva York.)

de la novela tiene lugar en Buenos Aires, debido a la limitación en la extensión de este trabajo, las referencias a dicha ciudad no se incluyen en este estudio.

Dublín es una ciudad en la que se respira literatura. Sus calles han visto nacer a cuatro ganadores del premio Nobel –W.B Yeats, Samuel Beckett, Seamus Heaney y Bernard Shaw–, así como a literatos de la talla de Oscar Wilde o James Joyce. Sin embargo, el influjo de la ciudad ha ejercido en todos ellos una mezcla de amor y odio que les ha alejado en mayor o menor medida de su seno. Pese a todo, la literatura sigue imbricada en las calles, las costumbres y el acontecer diario de Dublín y un simple paseo por la capital irlandesa permite imbuirse en su pasado literario ¹⁰.

Y grande es el pasado literario de París, epicentro de los movimientos que iban transformando el panorama cultural de Europa. Quizás no hay ciudad que pueda compararse a ella y sus múltiples encarnaciones literarias. Está la ciudad de Balzac; la de Baudelaire que vió las calles de París como el verdadero crisol del empuje del cambio histórico; la de Flaubert, con su “flaneur” convertido en personaje de ficción literaria, con quien Robert Alter ¹¹ encuentra la clave del realismo que anticipa a los modernistas; la de Proust, pletórica de lugares e imágenes capaces de despertar sensaciones complejas y viajes melancólicos al pasado en aristócratas frívolos; la de Cortázar, con esos pasajes que describió Walter Benjamin como lugares clave en el desarrollo del capitalismo en el siglo diecinueve y se convirtieron en lugares de paso de un mundo a otro en la obra del escritor argentino. París no se acaba nunca, y se las ingenia para ser diferente con cada gran escritor que se atreve a imaginarla. El París de Cortázar tiene la esencia de las ciudades literarias.

“Yo creo que París es la mujer de mi vida”, afirma el propio Cortázar en una entrevista personal ¹². Para el escritor argentino, como para Calvino, las ciudades son mujeres y su relación con ellas ha sido siempre la de un hombre con una mujer: un encuentro. La trama de la novela es la esencia del espacio urbano. Para Cortázar cualquier punto de París es un lugar de encuentro donde ver a la Maga, pero un lugar diferente. La Maga de Cortázar es una muñeca dentro de otra muñeca rusa (La Maga dentro de París) en un París laberíntico, heterogéneo, donde cada espacio proporciona un sentido diferente ¹³. Y es que

¹⁰ LUCIO, Cristina. Destinos literarios. [elmundo.es](http://www.elmundo.es).

http://www.elmundo.es/especiales/2003/07/sociedad/destinos_literarios/dublin/index.html

¹¹ ALTER, Robert, op.cit.p.10.

¹² Entrevista con Julio Cortázar inédita en la red, transcrita del programa radial español Esbozos, conducido por Adelaida Blázquez el 26 de mayo de 2006 y publicada por Rocamadour.

<http://pasodelania.blogspot.com/2006/05/de-una-conversacin-con-julio-cortzar.html>

¹³ ZAMPAGILIONI, H. (1997) *El París de Rayuela*. Barcelona, Lunwerk, p.7.

las ciudades han tenido sus escritores, seres urbanos que no se contentaron con vivir en sus calles sino que buscaron historias, las inventaron y las escribieron; historias que ocurrían en sus calles, en sus casas y en sus paisajes. Eso pasó con James Joyce que agotó las calles de Dublín y al recorrerlas reescribió la ciudad. Y pasó también con Cortázar y su personaje Oliveira recorriendo París, y seguramente seguirá ocurriendo con las ciudades que ceden sus calles y sus historias a la literatura.

Al igual que Cortázar por París, Joyce presupone que el lector es un conocedor de la ciudad de Dublín, como si fuera un habitante más, por lo que las calles por las que deambula y los lugares por los que pasa son exactos pero no hay apenas descripciones de ellos. Se puede ser “extraterritorial” y crear una auténtica cosmovisión sin salir de una ciudad, Dublín de Joyce o París de Cortázar. La literatura es, también, capaz de producir el sentimiento y la sensación de “sentirse en casa” en la ciudad, por muy ajena que ésta sea para el lector. Este fenómeno es particularmente evidente en *Ulises* y *Rayuela*, pues como novelas urbanas, no se limitan a presentar los lugares de la ciudad, sino que los elaboran. Sus lectores no sólo leen el texto e imaginan el lugar sino que lo viven, lo sienten y los palpan de acuerdo con el ritmo de la narrativa.

La trama de *Ulises* consiste en el vagabundeo de sus dos personajes principales por Dublín, síntesis material y espiritual del mundo, y cuyas aventuras ocurren en un solo día, un 16 de junio de la mañana a la noche. El paseo que realizó por Dublín Leopoldo Bloom es equiparable a otro periplo literario, el que emprendió desde Ítaca el astuto Ulises, al que el propio Joyce quiso equiparar a su manera --hermética y con cierta sorna irlandesa adornada de filología-- desde el mismo título de su novela. Por tanto, el gran tema uliseo vuelve a la ciudad, en una peregrinación laberíntica y recurrente, pues aunque la ciudad es limitada, como microcosmos literario, es infinita.

Y, en este sentido, la relación con *Rayuela* es tan evidente, tanto que podríamos utilizar las palabras que García Tortosa dedica a *Ulises* y aplicarlas también a *Rayuela*: “*Ulises*, lo mismo que la *Odisea*, consiste en la narración de un viaje, en la crónica de las peripecias de unos seres que viven y deambulan por Dublín. Todos los personajes viven su propia aventura que roza las aventuras de los demás. Todos parecen hacer algo y tener un propósito en el vagar por la ciudad; llevan sus preocupaciones e ilusiones a cuestas; recuerdan el pasado, el individual y el colectivo; aman a su manera; unos, se comportan con agresividad; otros, con paciencia; ríen, cantan, guardan silencio, comen, beben, defecan, discuten y sueñan. En resumen, nada distinto a la aventura que todos emprendemos en el comienzo de un nuevo día en París, Madrid o Dublín, porque

Ulises es una novela urbana, a diferencia de la *Odisea*"¹⁴.

También *Rayuela* es una novela urbana y Oliveira camina por las calles de París como un *flâneur* de Flaubert. París es la libertad y sus calles parecen haber sido trazadas para que por ellas caminen los personajes sin rumbo, contemplando la ciudad, contemplando el mundo. "Parado en una esquina [...] Oliveira se había puesto a mirar lo que ocurría en torno y que como cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando" ¹⁵. Pero también la ciudad moderna, es percibida por Oliveira como fuente de desorientación y refugio de alienados "París estaba lleno de gentes que hablaban solas por la calle" ¹⁶, y él se siente excluido cuando habla de la necesidad que tiene de "...salir al rellano, bajar, bajar solo, salir a la calle, salir solo, empezar a caminar, caminar solo, hasta la esquina, la esquina sola, el café Max, Max solo, el farol de la rue de Bellechasse donde...donde solo." ¹⁷. La magnitud de la gran ciudad empequeñece la figura humana que se pierde en la nada "...y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido"¹⁸.

En ocasiones el deambular por la ciudad es reflejo del amor. "París es un gran amor a ciegas" ¹⁹, y de su amor por la Maga: "Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard* de una buhardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas" ²⁰. Se dejaban llevar por el azar. "Se citaban por ahí y casi siempre se encontraban". "Los encuentros eran a veces tan increíbles, que Oliveira se planteaba una vez más el problema de las probabilidades" ²¹. La ciudad formaba parte intrínseca de la expresión de su amor: "Sentados en un café reconstruían minuciosamente los itinerarios". "Se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía"²².

La ciudad y el amor. Amor deambulante en la ciudad. "Andaban por ahí

¹⁴ JOYCE, James (1999). *Ulises* (5ª ed.) Ed. de Francisco García Tortosa. Madrid. Cátedra, p. XLIII.

¹⁵ CORTÁZAR, Julio (2007) *Rayuela* (19ª ed.) Edición de Andrés Amorós. Madrid. Cátedra, p. 241.

¹⁶ *Rayuela*, op. cit. p. 255.

¹⁷ *Rayuela*, op. cit. p. 207.

¹⁸ *Rayuela*, op. cit. p. 347.

¹⁹ *Rayuela*, op. cit. p. 282.

²⁰ *Rayuela*, op. cit. p. 145.

²¹ *Rayuela*, op. cit. p. 157.

²² *Rayuela*, op. cit. p. 158

vagando y parándose en los portales”²³. Así, sin recatos ni ambagues Oliveira y la Maga paseaban su amor. “Durante semanas o meses (la cuenta de los días le resultaba difícil a Oliveira, feliz, ergo sin futuro) anduvieron y anduvieron por París, mirando cosas, dejando que ocurriera lo que tenía que ocurrir [...] que-riéndose y peleándose y todo eso al margen de las noticias de los diarios, de las obligaciones de familia y de cualquier forma de gravamen fiscal o moral”²⁴. En los besos que le da a la Maga, Oliveira se siente como el mítico Ulises surcando los mares: “La Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella, y que yo andaba como salido, volcado en otra figura del mundo, piloto vertiginoso en una proa negra que cortaba el agua del tiempo y la negaba”²⁵.

En suma, en el deambular de Bloom por Dublin -en *Ulises*- y de Oliveira por París -en *Rayuela*- se reescribe el texto literario transformándolo en una experiencia urbana física, sensual, emocional y estética, con una reproducción indefinida de ideales, de fantasías, de imágenes y de sueños.

ADMIRACIÓN POR JOYCE. NOVELA Y LENGUA

Al igual que Borges, Cortázar siente una profunda admiración por Joyce como lo muestra Saúl Yurkievich cuando recoge las palabras de Cortázar en las que habla de “la tentativa superestilística de *Ulysses*” y cuando se refiere a esas “obras admirables” de las dos primeras décadas del siglo XX²⁶. También, cuando desaprueba a aquellos que critican al “escritor rebelde”, pues caen en “el ridículo de denostar una liquidación del estilo en un Joyce [...] con su tentativa de *Ulysses*”. Tampoco está de acuerdo con aquéllos que “abominan de los esfuerzos del nuevo escritor”²⁷. Para Cortázar la obra de Joyce “es la primera gran creación de un orden distinto” y pronostica que en la década de los 30 “la línea de Joyce ascenderá a la posición dominante por obra del grupo surrealista francés y la actividad poética de Europa entera”²⁸.

Así pues, Cortázar no sólo está en desacuerdo con los que abominan de los esfuerzos del nuevo escritor, sino que siguiendo la estela del maestro, busca también la creación de un orden distinto en su novela *Rayuela*. Así lo reafirma Yurkievich cuando dice que para Cortázar “la novela debe ser una acción exis-

²³ *Rayuela*, op. cit. p. 152

²⁴ *Rayuela*, op. cit. p. 148.

²⁵ *Rayuela*, op. cit. p. 136

²⁶ YURKIEVICH, Saúl (1994) *Julio Cortázar. Obra crítica /1*. Edición de Saúl Yurkievich. Buenos Aires. Alfaguara, p.42.

²⁷ YURKIEVICH, Saúl. op.cit. p.68

²⁸ YURKIEVICH, Saúl. op.cit p.76

tencial que parte del hombre para retornar al hombre haciéndolo más hombre”²⁹. Es, por tanto, una “postura vanguardista, partidaria del antiarte, la anti-forma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora”³⁰, en la que, también según Yurkievich: “Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar”³¹.

LAS BÚSQUEDAS

Cortázar, persona de su tiempo, está convencido de que el novelista “comparte con el siglo una angustia colectiva del hombre frente al problema de su puesto en el cosmos; angustia existencial [...] angustia cuyos portavoces absolutos conoce él muy bien, pues que los llama Kierkegaard, Rilke, Joyce, Neruda, Sastre, Kafka...”³². Y esa angustia existencial le lleva a proyectar en el protagonista de *Rayuela* la búsqueda de sí mismo.

Según Félix Terrones³³, la búsqueda es el motivo recurrente en *Rayuela* y se desarrolla básicamente en función de los espacios urbanos de dos ciudades: París y Buenos Aires, ya mencionados anteriormente, como pretexto para exponer los cambios que el protagonista sufre durante la búsqueda de sí mismo. Búsqueda en el sentido de derrotero físico y emotivo en función de un fin determinado.

Para nosotros, esta búsqueda tiene en *Rayuela* distintas manifestaciones: la personal, la literaria y la utópica. La primera, se muestra desde el inicio mismo de la novela con la pregunta que se hace Oliveira (aunque también se la podría hacer el lector) “¿Encontraría a la Maga?”, búsqueda constante en la ambigüedad cronológica del pasado, el presente y el futuro, costumbre casi ritual de buscarse sin encontrarse por las calles de París cuando ambos, Oliveira y La Maga hacen de los encuentros fortuitos el medio de construcción de su relación amorosa. Esta búsqueda personal es también evidente cuando observamos que Oliveira, exiliado de mediana edad y escultor mediocre, dedica parte de su tiempo a buscar por las calles hierros, pedazos de latón o cualquier cosa que le sirva para armar sus esculturas. En realidad, busca algo más allá de los objetos: la verdad de su yo como artista.

De la misma manera que Joyce presenta la relación entre Leopoldo Bloom

²⁹ YURKIEVICH, Saúl. op.cit p.29

³⁰ YURKIEVICH, Saúl. op.cit p.29

³¹ YURKIEVICH, Saúl. op.cit p. 74

³² YURKIEVICH, Saúl. op.cit p.109

³³ TERRONES, Félix (2004) *La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar*.

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004641>

y Dublín como la de un protagonista marginado que deambula por las calles de la ciudad a la búsqueda de un espacio físico en el que pueda afirmar su propia identidad, también Cortázar hace que el protagonista de *Rayuela* deambule a la búsqueda de sí mismo, como cuando dice: “Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi sino, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo”³⁴. Y Oliveira sigue buscando su centro, su equilibrio, “eje, centro, razón de ser, Omphalos [...] esta existencia que a veces procuro describir [...] este París donde me muevo como una hoja seca [...] cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto”³⁵. Al final, el desánimo se apodera de Oliveira: “digamos que todo se acabó y que yo ando por ahí vagando, dando vueltas, buscando el norte, el sur, si es que lo busco. Si es que lo busco. Pero si no lo buscara, ¿qué es esto?”³⁶.

En realidad, esta búsqueda de Oliveira no es más que un reflejo de la búsqueda del propio Cortázar desvelada por él mismo cuando afirma en una entrevista personal:

“Al buscar mi identidad, yo estoy buscando la manera más auténtica, la más eficaz de salir fuera de mí mismo y buscar a mi prójimo, buscar a mi semejante, ya sea en el terreno personal, o ya sea en el terreno histórico. Es decir, salgo de mí mismo para ir en busca de mi prójimo, incluso en sus formas multitudinarias, lo que podemos llamar mi propio pueblo, mi nación y toda América Latina, y bueno, y finalmente por qué no, todo el planeta”³⁷.

La segunda de las búsquedas, la literaria, es algo consustancial con Cortázar pues como apunta Yurkievich, “desde el comienzo, Cortázar se muestra como el inconformista, descontento de la literatura confinada a las bellas artes que conforma un ámbito prefigurado por las estructuras del lenguaje. Desde entonces, escribir será para él un instrumento de exploración global del vínculo entre persona y mundo[...] en una búsqueda que supera no sólo lo literario sino también lo lingüístico”³⁸. Esta búsqueda se pone de manifiesto desde el momento en que el lector se enfrenta a la primera de las dos lecturas de *Rayuela* propuestas por Cortázar. Es la búsqueda orientada a los caminos del arte, la música, la amistad, la literatura... y que, en la segunda de las lecturas propuestas, se intensifica cuando se cuestiona a la novela como género literario.

Tanto *Ulises* como *Rayuela* están plagados de referencias -directas e indirectas- de la literatura universal que forman parte intrínseca del texto. Además

³⁴ *Rayuela*, op. cit. p. 127

³⁵ *Rayuela*, op. cit. p. 138

³⁶ *Rayuela*, op. cit. p. 232

³⁷ CORTÁZAR, Julio. Entrevista personal, op.cit.

³⁸ YURKIEVICH, Saúl. op. cit.p.21

Ulises, dice García Tortosa ³⁹, “representa un microcosmos en el que se aglomeran referencias a la literatura universal, a la historia, filosofía, matemáticas, astronomía, música, etc. y, por si todo esto fuera poco, estilos y registros diferentes se suceden y entremezclan sin cesar; la información sobre los hechos que se narran se suministra esparcida y casi oculta en distintos pasajes de la novela; y, por añadidura, el vocabulario es en ocasiones anacrónico o de tal precisión que obliga a consultar el diccionario insistentemente”. ¿Podría esta definición referirse a *Rayuela*? A buen seguro que la respuesta podría ser afirmativa si nos atenemos a lo expresado por Félix Terrones cuando afirma que Cortázar, con *Rayuela*, busca nuevos caminos de expresión a un género inclasificable y proteico. Para ello, cambia el orden temático tradicional de lo que se concebía debía ser una novela a favor de la concepción temporal del autor y entrecruza tema, lenguaje, anécdota, sintaxis e introduce textos “no literarios” para encontrar un nuevo lenguaje novelesco, de tal manera que al cimentarse en el lenguaje resalte la posibilidad de reinventarse sin descanso. Y en esa búsqueda de nuevos caminos de expresión, Cortázar reúne textos diversos para hacer de ellos instancias de realidad, mostrar todas las facetas posibles de ella y, al mismo tiempo, convertirlos en literatura. Así, se da un movimiento doble: la literatura adquiere una expresión más cotidiana, menos académica y, por otro lado, se eleva a literario escritos que, por su naturaleza, bajo ningún aspecto podrían ser considerados como tales⁴⁰.

La tercera de las manifestaciones de la búsqueda, la utópica, se pone de relieve cuando Oliveira deja atrás, consciente o inconscientemente, una sucesión de experiencias concretas por la necesidad que tiene de culminar su búsqueda y llegar a esa utopía que es el cielo ⁴¹. Y para ello busca la respuesta en una utopía final que pasa por el kibbutz del deseo, un kibbutz a la manera de la isla Utopía de Tomás Moro, es decir, que no está en ningún lugar y puede estar en cualquier parte, hasta terminar en la sociedad futura soñada por Cortázar, tal como lo atestiguan las palabras del autor de *Rayuela* en una entrevista personal, ya mencionada anteriormente:

JC: [...] Volvemos a la noción de antropofanía; esa noción, esa especie de ideal que yo veo perfectamente realizable, en el sentido de que el hombre actual, es solamente un proyecto de hombre, está muy lejos de ser lo que llegará a ser; que cuando llegue a ser entonces se verá a sí mismo verdaderamente, como puede ser, esa es la antropofanía, bueno eso se producirá digamos, eso se producirá en un lugar, que podemos calificar de kibbutz del deseo; es decir, el lugar donde se cumplirá esa especie de encuentro del

³⁹ GARCÍA TORTOSA. Op. cit. P. XX

⁴⁰ TERRONES, Félix. Op.cit.

⁴¹ TERRONES, Félix. Op.cit.

hombre con el hombre mismo, una vez que se hayan franqueado estas etapas incompletas, estas etapas en donde el hombre usa más lo negativo que lo positivo tiene en sí mismo, es evidente que en nuestro tiempo, desde luego yo no soy el único, ha habido una cantidad de filósofos, de poetas que han insistido en que estamos muy lejos de realizar nuestras posibilidades, y que esas posibilidades existen, están dadas y dependen de nosotros cumplirlas ⁴².

A MODO DE CONCLUSIÓN

No sería difícil aventurar que *Ulises* y *Rayuela* son dos de las novelas más importantes del siglo XX. Ellas han transformado la narrativa contemporánea, estimulando la experimentación en busca de un nuevo concepto de novela.

Desde el punto de vista literario, *Ulises* representa un repertorio de estilos y modos de escribir diferentes y explora temas de género, estructura, personajes, narración, lengua y la relación entre arte y realidad. A su vez, *Rayuela* que fue denominada antinovela por no acomodarse a los cánones literarios y al orden establecido, revoluciona el lenguaje literario y la estructura formal del género narrativo presentando una estructura fraccionada con elipsis, saltos anárquicos y, sobre todo, con el experimentalismo propio de Cortázar que incluye citas, noticias de periódico, etc. También alterna la lengua de Proust con el idioma de Joyce y el castellano, junto con juegos verbales y juegos de palabras de corte filosófico y existencial al más puro estilo joyceano. De tal manera que podríamos hacer nuestras las palabras de L. Harss cuando afirma en la contraportada de la edición cubana de *Rayuela*, “que no sería una exageración llamarla nuestro Ulises, (porque) como Joyce, Cortázar, mediante una magnitud personal, ha calibrado nuestro mundo desde el exilio” ⁴³. En ambas novelas sus autores nos muestran a los protagonistas por dentro y por fuera en un medio estrictamente ciudadano. Además nos señalan sus flaquezas y su bondad con sus preferencias y aversiones dentro de la rutina diaria, convirtiéndose de este modo, en los personajes de ficción más completos y paradigmáticos de la literatura en lengua inglesa y española contemporánea.

⁴² CORTÁZAR, Julio. Entrevista personal. op. cit.

⁴³ Palabras de L. Harss en la contraportada de la edición cubana de *Rayuela*

Rayuela, en palabras de Irene Chikiar⁴⁴, es una novela en la que el amor y el humor son intercesores de ese centro, kibbutz del deseo, Paraíso perdido, Arcadia milenaria o Edén que guiándose por intuiciones persigue el hombre en su afán de alcanzar lo absoluto, aunque subyazga el peligro de que –como dice Oliveira– una vez alcanzado "deje por completo de ser interesante". Así pues, *Rayuela* forma parte de la esencia mítica que se configura cada vez que el lector participa activamente en el juego propuesto por el propio Cortázar, volviendo a la niñez, al espíritu infantil representado por los dibujos de la rayuela con la intención de alcanzar el cielo. Por ello nos gustaría terminar este trabajo con las palabras del propio Cortázar en boca del protagonista de *Rayuela*:⁴⁵

"Y porque se ha salido de la infancia se olvida que para llegar al Cielo se necesitan como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato... No ya subir al Cielo, sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos". Palabras de Horacio Oliveira. *Rayuela* (capt.36, pp.368, 369).

⁴⁴ CHIKIAR, Irene. "Alcanzar el cielo", La Maga, 1 de noviembre de 1994 (fragmento). <http://www.cortazartextual.com>

⁴⁵ Palabras de Horacio Oliveira. *Rayuela* (capt.36, p.368, 369).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Maria Nieves, Blum, Andrea, Cerda Kristov, et al. (2005) "Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza". *Atenea* (Concepc.) no.491, p.29-56.
- ALTER, Robert (2005) *Imagined Cities. Urban Experience and the language of the Novel*. New Haven and London. Yale University Press.
- CLARK, David. (2001-2002) Rev. *James Joyce in Spain. Papers on Joyce* VII/VIII.
- CORTÁZAR, Julio (1994) *Obra crítica* /1. Edición de Saúl Yurkievich. Buenos Aires. Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2007) *Rayuela* (19ª ed.) Edición de Andrés Amorós. Madrid. Cátedra.
- CORTÉS GARCÍA, F. (2003) *La construcción del concepto de ciudad a partir de la ideación literaria*. Mediterráneo Económico n.3 "Ciudades, arquitectura y espacio urbano" Cajamar.
- JOYCE, James (1999) *Ulises* (5ª ed.) Ed. de Francisco García Tortosa. Madrid. Cátedra.
- SIMONS, Jeffrey; Tejedor Cabrera, José Mª; Estévez Saá, Margarita; and García León, Rafael I. eds. (2003) *Silverpowdered Olivetress: Reading Joyce in Spain*, Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- SPURR, David (2007) *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel, and: Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism* (review) *James Joyce Quarterly* - Volume 44, Number 2, Winter 2007, pp. 370-376
- TERRONES, Félix (2004) *La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar*. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004641/en/>
- VELA, David (2007) "Irish Mexican, Latin Irish: Fountains of Literary Invention" in *Irish Migration Studies in Latin America* 5:1 (March 2007), pp. 5-10. Available online (www.irlandeses.org), accessed 4 February 2008.
- ZAMPAGILIONI, H. (1997) *El París de Rayuela*. Barcelona, Lunwerg, p.7.

ELISA RAMÓN SALES

Universidad de Murcia

EL CEMENTERIO MARINO EN EL VAIVÉN DE SUS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS

La razón por la que me he decidido por reemprender una nueva traducción con rima consonante y asonante del tan conocido poema de Paul Valéry ha sido la amable invitación de Paola Maseau, con ocasión de su muy documentada Tesis Doctoral presentada a finales de 2007 en la Universidad de Alicante. El hecho de confluir en nuestro compañero y amigo, Victorino Polo, la condición de escritor y, muy especialmente, de poeta, me ha conducido a presentar aquí, en su tan merecido *Homenaje*, esta nueva muestra de mi persistente lectura de *Le Cimetière marin*, de Paul Valéry.

Cuando el ser humano progresa desde los *estereotipos* y los *prototipos*, que todos los vocablos *convencionalmente* comparten, hasta los *arquetipos*, en tal momento, se cumple lo que me comentaba mi amigo Francisco Torres Monreal a propósito de la expresión poética en todos los poetas respecto de sus lenguas, de todas las lenguas. Para los auténticos poetas su lengua es extraña y, en cierto modo, extranjera; hasta tal punto lo que experimenta, intelige o siente, desde su esencialidad o arquetipicidad, se queda inevitablemente en el más allá de la *digitalización* de la lengua, al amparo de la fuerza de la *analogía*, como se hace ver, entre otros, en Steven Pinker (2007:211-312), que es ese horizonte imposible o utópico que nos brinda la palabra del poeta, que siempre irá en busca de otras palabras, de otros compromisos, de otras complicidades, de otras palabras, en definitiva, puesto que las palabras no agotan el poema, que siempre nos llevará más allá de ellas, aunque en nuestro, en cierto modo, logocentrismo tengamos que recaer en otras palabras, siempre pletóricas de otras resonancias o vivencias, a las que inevitable y persistentemente apuntan en una tarea interminable, esencial o utópica. Para decirlo con el ya mencionado Steven Pinker, o.c.:312, la palabra poética “es la forma más cercana que tenemos de llegar al sueño de la ligera paloma de volar en el espacio vacío”.

El poeta metafísico igual que el místico, al toparse con la esencialidad o *arquetipicidad*, se encuentra en una situación de asombrosa e **inconsciente certidumbre** que emana de la fuerza analógica del choque con el *no sé qué* estético-vivencial. El poeta, agnóstico o creyente, desde su poderoso psiquismo esencializador, se sume en una situación de asombrosa y **consciente incertidumbre** que se topa con la *digitalización verbal* imposible, de poliédrica y multiforme polaridad, ante la que no cabe sino la fascinante dubitación o zaumásica enajenación, alteración o alteridad.

La *analogización* de experiencias arquetípicas o esenciales de acuerdo con el umbral analógico-creativo del cerebro, en general, como hacen ver Jacques Mehler y Emmanuel Dupoux (2002:201-212), tiene su sede impulsora en el hemisferio derecho, que, al incidir en el fenómeno de la palabra, queda como *analógico fondo* dinamizador de la *figura* verbal ahormada por la *digitalización* verbal, cuya sede, a su vez, se halla en el hemisferio cerebral izquierdo. En un poema logrado, como **El Cementerio Marino**, confluye el dinamismo de ambos hemisferios cerebrales, y, en consecuencia, su lectura o traducción provoca la dinamización integrada de todas las potencialidades psicosomáticas humanas, tanto analógicas como digitales. La experiencia de la lectura-contemplación estético-verbal de un poema dado nos conduce a las raíces perceptivo-cognitivas del ser humano y puede provocar una condensación analógica del *fondo esencializador del poema* por entre los entresijos de la *figura* o configuración digital en otra lengua.

En los términos de Ortega (1937), en su *Miseria y esplendor de la traducción*, todo aquel que se aventura en el reto o faena utópica de traducir un poema se convierte en portavoz, en su propia lengua, del texto que su autor ha configurado en la suya propia, con todas las exigencias de utópica autenticidad y fidelidad que la portavocía entraña. Ni que decir tiene que lo verbal, desde su condición personal e intransferible, es intraducible, pero el *fondo preverbal* o *postverbal* es lo que mueve la pluma del traductor de los textos que merecen tal empeño.

A la hora de dar cuenta de la legitimidad de una traducción, conviene tener presente el *para qué* de la operación verbal, su teleología, que se sustancia en los *efectos de sentido*, en los términos de Gustave Guillaume y, ulteriormente, Émile Benveniste. Como no se puede poner el carro delante del caballo, tampoco, en un sentido radical, se pueden anteponer las palabras a los *conceptos*. Los *conceptos* son previos y existencialmente motores de las *palabras* con sus *postceptos* o *significados* en solidaridad con su expresión significante. En efecto, los infantes activan o maduran su circuitería mental en forma de lo que llama Steven Pinker (2007:242) "*alfabeto cognitivo*" hecho de *nociones sustantivas, espaciales, temporales y causales* más básico que los *sustantivos*, las *preposiciones* y los *verbos* de una lengua dada". Ciertamente, como señala Steven Pinker (2007:218), "incluso cuando parece que nuestros pensamientos están inmersos en la pura levitación, los encontramos surcando el aire, con el empuje que reciben de los conceptos invisibles pero omnipresentes de espacio, sustancia, tiempo y causalidad". Y todo ello, en mi opinión, dinamizado por el vaivén dialéctico propiciado por los estadios del poliédrico *cuadrado semiótico*, sustanciado por el *poder inferencial de la mente* entre lo dispar –contrarios y contradictorios– y lo seme-

jante –entrañados e implicados-, en cuya virtud, de *algo* se pasa a *nada*, o de lo *presente*, a lo *no presente*, *pasado* o *futuro*, etc., sin que la experiencia o mero aprendizaje puedan postularse como los únicos responsables, siendo necesario postular “une disposition innée qui rende compte de l’apprentissage lui-même”, según Jacques Mehler y Emmanuel Dupoux (2002:173).

Aunque no es mi propósito actual adentrarme en la problemática epistemológica de la operación verbal de la traducción, no quiero dejar de mencionar algunos pasajes de la reflexión de Ortega y Gasset de hace setenta años. De la ya mencionada *Miseria y esplendor de la traducción*, en el volumen 5 de sus *Obras Completas* (1983:431-452), quiero destacar en este lugar lo siguiente:

“el asunto de la traducción, a poco que lo persigamos, nos lleva hasta los arcanos más recónditos del maravilloso fenómeno que es el habla” (o.c.: 435)

“cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas para poder decir otras” (o.c.: 444)

“La realidad es un “continuo de diversidad” inagotable. Para no perdernos en él tenemos que hacer en él cortes, acotaciones, apartados, en suma, establecer con carácter absoluto diferenciaciones que en realidad sólo son relativas. Por eso decía Goethe que las cosas son diferencias que nosotros ponemos” (o.c.: 446)

“Al hablar somos humildes rehenes del pasado” (o.c.: 448)

“si antes dije que es imposible la repetición de una obra y que la traducción es sólo un aparato que nos lleva a ella, se colige que caben de un mismo texto diversas traducciones. Es imposible, por lo menos lo es casi siempre, acercarnos a la vez a todas las dimensiones del texto original” (o.c.: 450)

Con la mirada puesta en la precedente filosofía traductológica orteguiana, propongo la que, tras muchas tentativas, que necesariamente han de quedar en el tintero, es para mí la presentación de una nueva traducción de **Le Cimetière marin**, de Paul Valéry, que espero sea mi más sustancial aportación a este Homenaje:

LE CIMETIÈRE MARIN, Paul Valéry

I
Ce toit tranquille, où marchent des colombes
Entre les pins palpite, entre les tombes;

Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !
Ô récompense après une pensée

Qu’un long regard sur le calme des dieux !

EL CEMENTERIO MARINO, Paul Valéry

I
Ese tejado quedo, donde palomas rumban,
Retumba entre los pinos, palpita entre las tumbas.
Mediodía, el justo, compone con sus soles
La mar, el mar, en permanente renacimiento.
¡Oh recompensación, después de un pensamiento,
Una mirada fija en la calma de los dioses!

II

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.

III

Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
Ô mon silence!... Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !

IV

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,

À ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.

V

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

VI

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change !
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,

Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'appriboise à son frêle mouvoir.

II

¡Qué puro trabajo de finos rayos esfuma
Ese enorme diamante de imperceptible espuma,
Y qué serenidad concebirse parece!
Cuando sobre el abismo un sol hace una pausa,
Inmaculadas obras de una eviterna causa,
El Soñar es saber y el Tiempo resplandece.

III

Indeleble tesoro, simple templo a Minerva,
Mar de tranquilidad, y visible reserva,
Agua resplandeciente, Ojo que en ti conservas
Tánto acopio de sueño bajo un velo de llama.
¡Oh mi propio silencio...! ¡Edificio en el alma,
Tejado, promontorio del oro de mil tejas!

IV

Templo del Tiempo, que condensa un suspiro solo,

Hasta ese punto puro asciendo y me acomodo,
Por mi mirar marino del todo circundado;
Y como mi suprema hecatombe Divina,
El resplandecimiento sereno disemina
Sobre las altitudes un desdén soberano.

V

Cual la fruta se funde en disfrute gozoso,
Como cambia su ausencia en gusto delicioso
En una boca donde su figura se altera,
Aquí estoy yo husmeando mi humareda futura,
Y el cielo está cantando al alma que se esfuma
La modificación en rumor de las riberas.

VI

Bello cielo, real cielo, ¡mírame cómo cambio!
Más allá del orgullo, detrás de tan extraño
Tiempo de ociosidad, mas de poder no exento,
Yo me entrego en los brazos de ese espacio
brillante,
Sobre casas de muertos mi sombra va ambulante
Y me infunde sosiego su lábil movimiento.

VII

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié!
Je te rends pure à ta place première:
Regarde-toi!... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.

VIII

Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur !

IX

Sais-tu, fausse captive des feuillages,
Golfe mangeur de ces maigres grillages,
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,

Quel front l'attire à cette terre osseuse ?
Une étincelle y pense à mes absents.

X

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres,

Où tant de marbre est tremblant sur tant
d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux !

XI

Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâte,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les sognes vains, les anges curieux !

VII

¡Con el alma expuesta a las luminarias solsticias
Yo te otorgo mi apoyo, admirable justicia
Del fuego luminoso con armas sin piedad!
Yo te devuelvo pura a tu lugar primero:
¡Échate una mirada!... Mas alumbrar de nuevo
Deja en forzosa sombra la otra adusta mitad.

VIII

¡En mí solo, en mí mismo, para mí únicamente,
Pegado al corazón, que es del poema fuente,
En medio del vacío y el acontecer puro,
Voy escuchando el eco de mi grandeza interna,
Amarga, inescrutable y sonora cisterna,
Que retumba en el alma tenaz hueco futuro!

IX

Falsa cautiva de las frondas, ¿sabes acaso,
Golfo devorador de magros enrejados,
A mis ojos cerrados, secretos refulgentes,
Qué cuerpo es quien me arrastra a su fin pere-
zoso,
Y qué meta lo impele a este suelo huesoso?
Una centella piensa en los míos ausentes.

X

¡Cerrado, sacro, pleno de un fuego inmaterial,
Ofrecido a la luz, fragmento terrenal,
Me place este lugar, al que antorchas circundan,
Compuesto de oro, piedra y de árboles som-
bríos,
Do tanto mármol tiembla por las sombras me-
cido;
La mar exacta allí duerme sobre mis tumbas!

XI

¡Cancerbera imponente, al idolatra hostiga!
Mientras en solitario, con pastoril sonrisa,
Apaciento incansable, carneros misteriosos,
Blanca mayoralía de mis tumbas tranquilas,
Aléjame de allí las palomas precavidadas,
Los sueños ficcionales, los ángeles curiosos!

XII

Ici venu, l'avenir est paresse.
L'insecte net gratte la sécheresse;
Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
À je ne sais quelle sévère essence...
La vie est vaste, étant ivre d'absence,
Et l'amertume est douce, et l'esprit est clair.

XIII

Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.

XIV

Tu n'as que moi pour contenir tes craintes !

Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant...
Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,

Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.

XV

Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!
Où sont des morts les phrases familières,

L'art personnel, les âmes singulières?
La larve file où se formaient des pleurs.

XVI

Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,

Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!

XII

Al llegar a este punto, el futuro es cansera.
El escualido insecto la sequedad restringe;
Todo ardió, se deshizo, en el aire cobrado
En la severa esencia de la que nadie sabe...
La vida, ebria de ausencia, en límites no cabe,
Y dulce es la amargura, y el espíritu es claro.

XIII

Los muertos guarecidos bien están en la tierra
Que vuelve a calentarlos y su misterio seca.
Mediodía en lo alto, al fiel de la balanza,
En sí mismo se piensa y consigo concuerda...
Cabeza en plenitud y perfecta diadema,
Dentro de ti yo sigo la secreta mudanza.

XIV

¡Sólo conmigo cuentas para aguantar tus miedos!
Mis arrepentimientos, mis dudas, mis aprietos
De tu enorme diamante son ellos el defecto...
Mas dentro de su noche con tan pesados mármoles,
Un pueblo oscuro de entre raíces de los árboles
Ya ha tomado partido por ti, con paso lento.

XV

¡Se diluyeron dentro de una ausencia tupida,
Se ha bebido la blanca especie roja arcilla,
El regalo de vida se ha ido a los acantos!
¿Qué se hizo de los muertos, las frases familiares,
El arte personal, las almas singulares?
La larva está allí hilando do se formaban llantos.

XVI

¡El cosquilleo de niñas con sus gritos gozosos,
Los ojos y los dientes, los párpados llorosos,
El encantador seno que juega con el fuego,
La sangre que refulge en los labios que se entregan,
Los últimos regalos, los dedos que los celan,
Todo va bajo tierra y vuelve a entrar en juego!

XVII

Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici ?
Chanterez-vous quand serez vaporeuse ?
Allez ! Tout fuit ! Ma présence est poreuse,

La sainte impatience meurt aussi!

XVIII

Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau mensonge et la pieuse ruse !
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire éternel !

XIX

Pères profonds, têtes inhabituées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la
table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas!

XX

Amour, peut-être, ou de moi-même haine ?
Sa dent secrète est de moi si prochaine,
Que tous les noms lui peuvent convenir !
Qu'importe ! Il voit, il veut, il songe, il touche !

Ma chair lui plaît et jusque sur ma couche,
À ce vivant je vis d'appartenir !

XXI

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !

Le son m'enfante et la flèche me tue !
Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas !

XVII

¿Y tú, magnífica alma, te esperarás un sueño
Que ya no tenga más el color del señuelo
Que, a los ojos carnales, onda y oro aquí forman?
¿Seguirás con tu canto cuando estés vaporosa?
¡Poco importa ! ¡Todo huye! ¡ Mi presencia es
porosa,
La sagrada impaciencia también se nos des-
fonda!

XVIII

Magra inmortalidad denegrida y dorada,
Consoladora en forma horrenda laureada,
Que conviertes la muerte en un maternal seno.
¡Qué cándida mentira, qué piadosa patraña!
¿Quién no conoce bien, tanto como rechaza,
Ese cráneo vacío y ese reír eterno?

XIX

¡Subterráneos Padres, testas deshabitadas,
Que soportando el peso de tantas paletadas,
Configurarás la tierra y confundís nuestros pasos,
El roedor verdadero, gusano irrefutable,
No es para vosotros, bajo la losa estable;

Se alimenta de vida, no abandona mi rastro!

XX

¿Amor, tal vez, o acaso odio contra mí mismo?
¡Tan cerca está de mí su secreto colmillo,
Que todas las palabras le pueden convenir!
¡Qué importa! ¡Si él ve y quiere; si tiene tacto y
sueños!

¡Mi carne le apetece y hasta cuando me acuesto,
Sólo atado a ese vivo, me es dado a mí vivir!

XXI

¡Zenón! ¡Crüel Zenón ! ¡Eleático Zenón!
¡Tú me has atravesado con flecha de alerón
Que está vibrando, vuela, y, en realidad, no
vuela!

¡El sonido me anima y la flecha me ejecuta!
¡Ah! estrella solar... ¡Qué sombra de tortuga
Para el alma, Aquiles, que, veloz, surto queda!

XXII

Non, non!... Debout! Dans l'ère successive !
 Brisez, mon corps, cette forme pensive !
 Buvez, mon sein, la naissance du vent !
 Une fraîcheur, de la mer exhalée,
 Me rend mon âme... Ô puissance salée !
 Courons à l'onde en rejaillir vivant !

XXII

¡No y no!... ¡Levantémonos! ¡En la era sucesiva !
 ¡Desgarra, cuerpo mío, la forma pensativa!
 ¡Bebed, pulmones míos, del viento la movida !
 Un aura de frescura, exhalada del mar,
 Me recupera mi alma... ¡Salado potencial !
 ¡Corramos a las olas a resurgir con vida!

XXIII

Oui! Grande mer de délires douée,
 Peau de panthère et chlamyde trouée
 De mille et mille idoles du soleil,
 Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
 Qui te remord l'étincelante queue
 Dans un tumulte au silence pareil.

XXIII

¡En verdad ! Mar inmensa de delirios dotada,
 Con tu piel de pantera y clámide moteada
 De miles y millares de ídolos solares,
 Hidra sin ningún límite, de tu carne azul ebria,
 Que te muerdes y muerdes la cola en refulgencia
 En medio de un tumulto al silencio allegable.

XXIV

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre !
 L'aire immense ouvre et referme mon livre
 La vague en poudre ose jaillir des rocs !
 Envolez-vous, pages tout éblouies!
 Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
 Ce toit tranquille où picoraient des focs !

XXIV

¡El viento se levanta!... ¡Hay que intentar vivir!
 ¡El aire inmenso abre y vuelve mi libro a ocluir !
 ¡Rebasar rocas osa la ola pulverizada!
 ¡Volaos también vosotras, páginas sorprendidas!
 ¡Romped, olas! ¡Romped con aguas divertidas
 Ese tejado quedo, do foques pecoreaban!

En esta nueva traducción he tenido en cuenta el horizonte de “la reinterpretación del ritmo del verso francés”, como argumenta tan lúcidamente Agustín García Calvo (2006), según se aduce en la inédita Tesis Doctoral de Paola Masseau (2007:637-645). En tal sentido y por razones análogas y, si se quiere, complementarias, no renuncio al alejandrino de 7+7 que ya utilicé en mi anterior versión sin rimas (2005:873-899). Me sirvo de la rima consonante y asonante, según me exige la cadencia verbal en cada momento estrófico, como frágil urdimbre para dar cuenta en español de mi utópica y, por lo mismo, reiterada lectura del genial poema valeryano, “the most personal and existentially direct of Valéry’s works”, en los términos de Richard Cox (1977:135), puesto que, según la acertada reflexión de Víctor García de la Concha (1999:1), “lo que Paul Valéry llamaba la “ética de la forma” suponía que la literatura sólo interesaba de verdad en tanto en cuanto su ejercicio transformaba el espíritu”. Un excelente comentario fundamentado y profundo a este singular poema puede verse en Francisco Torres Monreal (1996:587-799).

Dejo esta traducción como una voz más en la variada sinfonía de las nume-

rosas traducciones habidas, desde las muy tempranas, *Der Friedhof am Meer*, de Rainer Maria Rilke (1927) y *El Cementerio marino*, de Jorge Guillén (1929), hasta las más de 35 versiones españolas –corpus complementable, con otros títulos, por las traducciones aducidas por Francisco Ruiz Noguera (2007:179-194)- que, desde España e Hispanoamérica, según se refleja en el corpus del excelente trabajo de Paola Maseau (2007), van dando cuenta de la grandeza y genialidad del poema de Paul Valéry, como, en su día, hiciera ver el gran filólogo y muy buen poeta Manuel Alvar (1993:9), pues, para él, cada traducción está llamada a ser, en efecto:

“la reacción de cada traductor a un mensaje incompleto, pues el poeta no ha dicho que A sea B, sino que su A no es la apariencia tangible que tenemos al alcance de la mano, sino todas las asociaciones reales, funcionales, psíquicas, que se han producido en un determinado momento y que, al poner B, son desconocidas por el lector. Más aún, A no es siempre una A, total, estática, ni siquiera para su estático inventor. Y esto es singularmente complejo en Valéry, proclive a la vida contemplativa, a la abstracción, al mundo intacto en su creación, pero clausurado en los elementos primarios que llamamos luz y agua”

Como ya indicábamos en nuestro anterior trabajo (2005:876).

“Las palabras son en sí mismas meras virtualidades, puntos, utópico-referenciales. Las palabras en el texto son vectores, flechas, convergentes en la configuración significativo-textual, que a todas se debe, pero que no depende de ninguna, influyendo más bien en todas y cada una de las palabras que componen un texto, sin sentido alguno que no sea el que extraen de los hábitos o usos memorizados, pero que adquieren vida o viven en los textos logrados estéticamente, que están en ese más allá asociado, que las hace palabras vivas y plenas en el acontecimiento textual, como parte integrante de la línea cuyos puntos están todos en la misma dirección de la gran flecha del decir, que apunta siempre a lo que no puede sino ser intuido o perseguido, pero no dicho. El más allá de las palabras no es sino la experiencia humana y la memoria misma de dicha experiencia, la que desde su vivacidad y plenitud, nos hace hablar”

Volviendo a la traducción presentada aquí, se puede observar que mantengo <tejado> para la traducción de <toit>, por las razones de perspectiva *de arriba abajo* ya aducidas en mi trabajo anterior (2005:897). En el corpus aducido por Paola Maseau (2007) sólo la edición de Catedra de Renaud Richard (1999) traduce, al final del poema, <toit> por <tejado>. Para una plausible “especificación parisina” de tal perspectiva, remito a Umberto Eco (2008:215-216).

Con respecto al último verso, <Je suis en toi le secret changement>, de la estrofa XIII, me permito justificar la traducción de <Je suis> por <Yo sigo>, dentro del paradigma flexional del verbo <suivre>, y no por <Yo soy>, que, obviamente,

habría que conectar con el paradigma flexional de <être>, que es la solución adoptada por todas las traducciones aducidas en el corpus de Paola Maseau (2007). Mención aparte merece la traducción al alemán, <ich bin in dir die Spur Veränderung>, de Rainer Maria Rilke (1927), que al unir el verbo ser, <sein>, con la huella o pista, <die Spur>, tenemos una construcción allegable al verbo <seguir>, que es el que vengo adoptando desde 2005. Al traducir <Dentro de ti yo sigo la secreta mudanza>, en vez de <Dentro de ti yo soy la secreta mudanza> -perfectamente compatible desde el punto de vista rítmico-, <yo>, como responsable utópico-versal, me propongo como uno más en la interminable secuencia de <la secreta mudanza> vital, y no me propongo como el único protagonista de <la secreta mudanza>, que es lo que se daría a entender si se tradujera por <Dentro de ti yo soy la secreta mudanza>. En lugar de eso, me presento, más bien, como modesto jinete a lomos de la Vida, <Cabeza en plenitud y perfecta diadema>. Ello es isosémico o concordante con la estrofa XVI, en mi opinión, una de las estrofas más tiernas y bellas del poema, pues el trágico destino de todo cuerpo vivo, incluso el de tiernas niñas, reflejado en el primer hemistiquio del último verso, <Todo va bajo tierra>, se abre a la esperanza con el hemistiquio final de la estrofa, <y vuelve a entrar en juego>. Se diría –cito por Ortega y Gasset (1949/2006:573) y siguiendo su reflexión- con Goethe, de cuyo Fausto tantas resonancias hay en el poema valeryano, que el VIVIR puede ser identificado como “Un mutante que en nosotros y con nosotros se muda”, *Ein Wandelndes, das in uns und mit uns wandelt*.

Antes de terminar, debo remitir a los *Études Littéraires*, de Paul Valéry, recogidos en sus *Œuvres* (1957), colmados de sus tan certeras reflexiones sobre la operación verbal en general y, en particular, sobre la poesía.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALVAR, Manuel (1993): *El Cementerio marino*, de Mariano Roldán, prólogo de Manuel Alvar, Córdoba, Rute.
- COX, Richard (1977): *Figures of Transformation: Rilke and the Example of Valéry*, London (University of), Institute of Germanic Studies.
- ECO, Umberto (2008): *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona, Lumen. (La traducción del original de 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, ha sido hecha por Helena Lozano Miralles).
- GARCÍA CALVO, Agustín (2006): *El cementerio marino*, Zamora, Lucina, pp.1-59.
- GARCÍA DE LA CONCHA (1999): Prólogo a la traducción de *El cementerio marino*. Traducción de Mariano Roldán, Madrid, Unidad Editorial.
- GUILLÉN, Jorge (1929): *El cementerio marino*. (Edición bilingüe. Traducción de Jorge Guillén). Prefacio de Paul Valéry y ensayo de explicación de Gustave Cohen, Ma-

- drid, Alianza Editorial.
- MASSEAU, Paola (2007): *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. Le Cimetière marin* de Paul Valéry, Universidad de Alicante (inédito)
- MEHLER, Jacques & DUPOUX Emmanuel (2002): *Naître Humain*, París, Odile Jacob
- ORTEGA Y GASSET, José (1937): *Miseria y esplendor de la traducción*, in *Obras Completas*, 5, 431-452, Madrid, Alianza Editorial, edición de 1983.
- ORTEGA Y GASSET, José (1949): *Discurso a los universitarios de Berlín*, in *Obras Completas*, VI, 567-573, Madrid, Taurus, edición de 2006.
- PINKER, Steven (2007): *El mundo de las palabras. Una introducción a la naturaleza humana* (título original *The stuff of thought*), Barcelona, Paidós.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao (2005): *El cementerio marino*, in “El sentido utópico-referencial en el horizonte paratáctico-estocástico de las traducciones/ lecturas de un poema como *Le Cimetière marin*, de Paul Valéry”, in *Amica Verba* in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez, Tomo II, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp.873-899.
- RICHARD, Renaud (1999): *El cementerio marino*, Madrid, Cátedra.
- RILKE, Rainer Maria (1927): *Der Friedhof am Meer*, in *Übertragungen*, Leipzig, Insel-Verlag, pp.288-294.
- RUIZ NOGUERA, Francisco (2007): La poética propia como impulso para la retraducción: *El Cementerio Marino* de Paul Valéry, in *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, edición de Juan Jesús Zaro Vera & Francisco Ruiz Noguera, Málaga, Colección Ítaca, Miguel Gómez Ediciones.
- TORRES MONREAL, Francisco (1996): “*Le Cimetière marin* o la mística truncada”, in *Von Baudelaire zu Lorca (De Baudelaire à Lorca)*, Kassel, Ed.Reichenberger, pp.587-799.
- VALÉRY, Paul. (1920): *LE CIMETIÈRE MARIN*, in *Œuvres*, Tomo I. *Poésies – Mélanges – Variété*, Paris, La Pléiade, 1962, pp. 147-151.

ESTANISLAO RAMÓN TRIVES
Universidad de Murcia

ÁNGELES O DEMONIOS EN YO ME PERDONO, DE FIETTA JARQUE

La novela histórica *Yo me perdono* (1998), de la peruana afincada en España Fietta Jarque, posee varios ingredientes característicos de un *best-seller* actual: hábil dosificación de la intriga, personajes misteriosos y ambiguos, una recreación del Cuzco colonial –antigua capital del Imperio incaico–, heterodoxia religiosa, esoterismo; pero, a mi juicio, sobrepasa ampliamente el nivel de calidad común de esa clase de obras, para suscitar la reflexión sobre lo que pudo ser la mentalidad de hombres cultos del siglo XVII hispánico y sobre nuestra propia manera de pensar, a día de hoy, en un mundo cada vez más relativista y globalizado. Aunque, por lo que acabo de decir, la novela admite varios tipos de lectores, para apreciar las tesis que encierra es preciso señalar algunas fuentes históricas y culturales que han servido de base al relato, en el que ocupa un lugar central la entidad de los seres angélicos, definidos por el Papa Juan Pablo II en una audiencia de 1986, como “seres puramente espirituales, creados por Dios”, “dotados de inteligencia y de libre voluntad, como el hombre, pero en grado superior a él”, con nombres propios y rasgos “personales”, que sirven de intermediarios o mensajeros entre Dios y los hombres y están organizados jerárquicamente entre sí.¹ Esta creencia secular, que choca con una sociedad tan materialista como la nuestra, ha gozado en las últimas décadas de un nuevo auge; todos podemos recordar fácilmente su presencia en imágenes, libros, películas e incluso, en España, la existencia de un museo dedicado a ellos, formado por la actriz Lucía Bosé.

En el grupo de creyentes en los ángeles parece situarse la misma autora de la novela, Fietta Jarque, y la novela se entiende de un modo diferente cuando se sabe que había publicado poco antes sobre esto, en 1995, con Rosa Rivas, un libro de reportajes titulado *Entrevista con los ángeles*, donde en la “Introducción”² las periodistas sostienen:

Los autores de los libros más vendidos en todo el mundo tenían distintas posiciones respecto al tema, aunque también muchos puntos en común. ¿Es un producto de la mentalidad de la *Nueva Era*, una inesperada derivación universalista o sincrética de las religiones monoteístas, una nueva superstición, una extraña manifestación del renacer

¹ Véase la colección de textos sobre el asunto de sus alocuciones de los miércoles: *Los santos ángeles y los demonios*.

² Ps. 18-19.

de la espiritualidad? ¿O, como se anuncia en cada fin de siglo –y, en este caso además, de milenio–, están llegando los jinetes del apocalipsis? Nada más lejos de esto último. Los ángeles que nos invaden son, según estos autores y los testimonios que hemos reunido, mensajeros individuales. Se dirigen a cada persona y a su circunstancia. Están en todos lados para ayudarnos y, sí, están en campaña publicitaria. Quieren que se hable de ellos.

Junto a esta vertiente universal, la novela posee otra regional andina, pues la iconografía angélica es particularmente frecuente en esa zona de América, donde está en el siglo XVII, en el que se sitúa la novela, y prolifera en el XVIII en forma de arcángeles arcabuceros, vestidos a la usanza de la época, a los que se da una justificación intercultural, que es otro de los pilares que sustentan esta obra de ficción.

Por su recreación del pasado a partir del conocimiento artístico y su interés en conocimientos ocultos que no pertenecen a la tradición cultural mayoritaria, Jarque resulta una digna discípula del experto en Arte y excelente narrador Luis Enrique Tord (Lima, 1942), cuyos trabajos y relatos sobre los ángeles coloniales y la iglesia de Andahuaylillas o Andahuailillas en el Cuzco le sirven de precedente, sobre todo, los cuentos “Siete ángeles insólitos” y “Ángeles de Andahuailillas”, de su libro *Espejo de constelaciones* (1991). En el último cuento citado, Tord habla del párroco de la iglesia de Andahuailillas, Juan Pérez de Bocanegra, quien contrató al pintor limeño Luis de Riaño para decorar la iglesia, hecho que interpreta Tord como una batalla personal contra el Mal del sacerdote, apoyada en lecturas permitidas y heterodoxas, como la Biblia y la Patrística, el *Libro de Enoch*, el *Liber Razielis* o *Libro de Raziel*, la *Clavicula Salomonis* o *La clavicula de Salomón*, la cábala judía, autores gnósticos, platónicos y creencias indígenas.³ Sin embargo, pese a seguir a Tord en sus ideas centrales, la novela de Jarque no es una mera ampliación del cuento del anterior, sino que, tomándolo como punto de partida, plantea cuestiones que sobrepasan el período histórico del relato.

Yo me perdono se construye sobre cuatro personajes principales de ámbitos culturales distintos: el sacerdote secular (que ella supone jesuita por su formación) Juan Pérez de Bocanegra, párroco de Andahuailillas; el pintor limeño, discípulo del italiano Angelino Medoro, Luis de Riaño; el comerciante español de origen judío León Montero de Espinoza y un indígena cuzqueño, educado en las dos culturas, llamado simbólicamente Tomás Puka Huamán. Los tres primeros son personajes que se sustentan en documentos históricos, con las lagunas que causa la distancia temporal, mientras que el indio Tomás Puka es

³ Véase además Ramón Mujica: *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*. Estas lecturas se citan en la novela.

un personaje inventado, hecho que se entiende fácilmente si tenemos en cuenta cómo se configura la historia del Virreinato, donde de ordinario se dedicaba escasa atención a ese sector de la población. Los cuatro personajes quedarán ligados entre sí por la decoración de la iglesia de Andahuailillas, llamada elogiadamente “la capilla sixtina americana”, y tres de ellos, con el perfil de sabios (Bocanegra, Montero, Puka), por sus elucubraciones en torno a los ángeles.

Con los escasos datos de los que dispone sobre Bocanegra (fue un sacerdote muy culto y políglota, educado en el seminario San Antonio Abad del Cuzco dirigido por los jesuitas, autor de un *Ritual formulario e institución de curas para administrar a los naturales de este reino los Santos Sacramentos* y de un célebre himno a la Virgen María, en quechua, titulado *Hanan Pachac* que se publicó con el anterior en Lima, en 1631),⁴ Jarque traza el perfil psicológico del sacerdote, imaginándolo reo de la Inquisición de Lima (de lo que no hay ninguna constancia).⁵ Así, su enigmática voz, en primera persona y presente, diferenciada por el uso de cursivas, se alterna en casi toda la novela con la rememoración del pasado que lo condujo a esta triste situación. Cualquiera que visite hoy el Museo de la Inquisición de la capital peruana, no podrá evitar asociar las pequeñas celdas bajo tierra de las excavaciones arqueológicas con lo que aparece en la novela.⁶

En el caso de Riaño, está documentado su trabajo como pintor en la iglesia de Andahuailillas, donde existe, entre otros cuadros firmados por él, un famoso San Miguel Arcángel de 1628, el cual pertenecería a una serie de siete arcángeles canónicos y apócrifos, según el proyecto contra el mal pensado por Bocanegra. A Riaño, de quien se saben unas cosas y se ignoran otras lógicamente,⁷ se asocia la trama amorosa de la novela, que posee menos importancia que las disquisiciones angélicas de los tres sabios, aunque también se vincule a la postre al

⁴ Ni Jarque (por la fecha de publicación de la novela) ni yo hemos llegado a ver *El legado musical del Cusco barroco*, de José Quezada Macchiavello, publicado en Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004, donde, según me ha dicho un historiador peruano, puede haber más información sobre el P. Bocanegra.

⁵ En relación a los fondos documentales de la Inquisición de Lima hay que tener en cuenta, no obstante, que el archivo fue saqueado en 1813, quedando mermado además durante la guerra con Chile y el incendio de la Biblioteca Nacional del Perú en 1943 (ej. Guibovich: *En defensa de Dios...*).

⁶ Por internet se puede hacer una visita virtual al Museo, que, si no es igual, al menos puede servir para hacerse una idea de lo que digo. En la página oficial del Museo se dice que las excavaciones dejan ver restos del acueducto que atravesaba el inmueble, el cual, presumiblemente, correspondía al servicio de desagüe o regadío, lo cual explicaría el sonido de agua que escucha Bocanegra encarcelado en la novela.

⁷ Véanse, por ej., José de Mesa y Teresa Gisbert: *Historia de la pintura cuzqueña* o el libro colectivo *Pintura en el Virreinato del Perú*.

mismo asunto. En los *Anales del Cuzco*, publicados por Ricardo Palma en 1901, que hoy sabemos escritos durante el siglo XVIII por el canónigo de la Catedral del Cuzco Diego de Esquivel y Navia, se refiere el apresamiento por la Inquisición de un grupo de judaizantes del Cuzco en 1643, uno de los cuales sería el comerciante Pedro Montero de Espinosa (Jarque modifica un poco el nombre), que se menciona asimismo en papeles del Santo Oficio. Por su relación con lo que se cuenta en *Yo me perdono*, transcribo el correspondiente párrafo de esos *Anales*:⁸

1643: Entre estos meses, hasta el de Junio, fueron reprendidos y castigados por el Santo Oficio de la Inquisición muchos y gruesos mercaderes de esta ciudad. Es tradición muy válida en el Cuzco haberse procedido contra ellos por la perfidia del judaísmo. Celebraban cinco sinagogas en casa de Pedro Montero de Espinosa, residente en el Cuzco, juntándose cada noche de Viernes, no á las ceremonias legales que observan, sino á ejecutar la más fiera y execrable impiedad, repitiendo con pertinaz furor los azotes y golpes á un crucifijo, el que después fué colocado en la iglesia de Santo Domingo. Fueron llevados á Lima, donde se les castigó; sus bienes pasaron al fisco por orden del Tribunal, lo mismo que la casa de Montero, hoy tambo del mismo nombre, donde para quitar toda sospecha de judaísmo, ponían siempre los de la sinagoga, á la vista, algún pernil de tocino.

Supe por la autora que este suceso estaba también en una breve tradición cuzqueña de Clorinda Matto de Turner, “Tambo de Montero”, que añade poco a lo referido en los *Anales*. Según se desprende de la bibliografía sobre la Inquisición, este apresamiento de judaizantes en el Cuzco fue continuación de la persecución a la “gran complicidad” de comerciantes portugueses en Lima, que culminó en el auto de fe de 1639 y cuyo trasfondo político y económico es resaltado.⁹

Tomás Puka Huamán (del quechua puka = colorado y huamán = halcón) es en la novela un noble indígena educado a la española por los franciscanos, a quien se ha encargado velar por los saberes indígenas.¹⁰ En el estudio sobre el lenguaje angélico, será él quien encuentre la clave para descifrarlo aportando su tradición cultural, aunando sus conocimientos a la tradición judeo-cristiana de

⁸ P. 83. Al final de la novela (p. 349) Jarque menciona las “*Noticias cronológicas*, escritas por el cronista social de la ciudad, Pablo Esquivel”. Hay una edición más reciente de Diego de Esquivel y Navia: *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, 2 vols., Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1980.

⁹ Castañeda/Hernández sitúan “la complicidad del Cuzco” entre 1639-1641, t. II, ps. 437 y ss.

¹⁰ En la novela se dirige a él el curaca Sebastián Qespe:

-Tú eres un Puka Huamán, un halcón rojo que, pese a haber recibido una educación en el convento y haberte ganado la confianza de los españoles, sigues guardando en el fondo los conocimientos más profundos de nuestros antepasados. P. 176.

Bocanegra y Montero. Cuando Bocanegra y Montero son apresados por la Inquisición, Puka desaparece convertido en “caballero del aire” (ps. 348-349).

La novela posee como marco cronológico, para su inicio, un terremoto o temblor fuerte de tierra el 21 de marzo de 1625,¹¹ que destruiría parte de la iglesia de Andahuailillas, dando origen a su reconstrucción y embellecimiento, y, para su final, el apresamiento de Montero como judaizante y de Bocanegra por sus proposiciones heréticas, en torno a la década de 1640, mientras gobierna todavía el Perú el Virrey D. Pedro de Toledo y Leyva, Marqués de Mancera (1639-1648).

Otros personajes relevantes de la novela serán: el Corregidor del Cuzco D. Alonso Mejía Carvajal, a quien no encuentro como tal en esas fechas, quien se dice hombre de confianza del Virrey que acabo de mencionar;¹² el Obispo de la misma ciudad andina, el mercedario D. Agustín Gómez de Távora, que también parece inventado;¹³ el descendiente del cronista Juan Polo de Ondegardo, Bernardo Polo de Ondegardo;¹⁴ el anciano curaca de Andahuailillas Sebastián Qespe o Quispe, cuyo nombre podría estar tomado del de un pintor cuzqueño de esos años o de maestros de albañilería apellidados igual.¹⁵ Hay otros personajes claramente imaginarios, como las dos damas de la trama amorosa, doña Rosaura y su sobrina Teresa, o el pastorcillo de Quispicanchis. Pese a tratarse aquí de una novelista, el mundo femenino posee escaso relieve en la obra, quizás el único párrafo que puede resultar significativo en este sentido es cuando Riaño se siente “fecundado” (no fecundador, como hombre) por la extraña mujer con la que mantiene relaciones amorosas y que cree Rosaura (ps. 296-297); el cual también puede interpretarse ligado a la temática angélica de la obra, pues el misterio que la envuelve hace pensar que podría tratarse de un ángel humani-

¹¹ No he hallado constancia de esto, pero sí del terremoto que destruyó gran número de edificios del Cuzco, en 1650.

¹² No lo he visto como Corregidor del Cuzco en esos años, no he llegado a revisar los nombres de las personas que formaban el séquito del Virrey. Mendiburu recoge en su *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, t. VII:

Otro conquistador apellidado también Mejía, y cuyo nombre era Francisco, se acercó en el Cuzco y se le adjudicó en el repartimiento de solares, parte de la gran casa de las vírgenes del sol. Mejía fué un valeroso soldado, y cuando la guerra de Manco Inca y sitio del Cuzco lo tomaron los indios en un combate, y lo degollaron lo mismo que a su caballo.

En los *Anales del Cuzco* se dice que era Corregidor del Cuzco, en 1621, Nicolás Mendoza de Carvajal.

¹³ Cfr. la bibliografía. En la p. 353 se habla de su sucesor, el Obispo Fernando de Vera, quien sí está en los *Anales del Cuzco*.

¹⁴ Este cronista fue quien descubrió las momias de los Incas, a las que los indios rendían culto, lo que justifica un pasaje de la novela. Tampoco he hallado un hijo suyo llamado Bernardo Polo de Ondegardo en la bibliografía que he utilizado.

¹⁵ Véase Milla Batres: *Diccionario histórico y biográfico del Perú*, t. VII.

zado, lo cual forma parte del acervo cultural referido a los ángeles malos o demonios, que se aparecen a los hombres como incubos o súcubos. El pastorcillo de Quispicanchis habla en ocasiones desde las alturas como si fuese un ser alado andino y en las últimas páginas de la novela, es causante del fin del P. Bocanegra cuando lo ve vestido de ángel arcabucero. Las principales autoridades del Cuzco en la novela, el Corregidor y el Obispo, junto con el hijo de conquistador Bernardo Polo de Ondegardo, pecan de vanidad y orgullo, por su condición; lo que contrasta con la sencillez de los tres sabios, quienes, sin embargo, pecan por algo que tiene peores consecuencias, que es la soberbia intelectual. Estas explicaciones de la base histórica de *Yo me perdono* no deben hacer pensar que yo valoro la novela por su aportación de datos veraces, como si fuese un tratado histórico, pero sirven para resaltar una de las cualidades que posee, en mi opinión, la obra, que es la capacidad de la autora para recrear de modo convincente un lugar y una época, gracias a un esfuerzo documental.

La atormentada voz de Bocanegra en prisión, dirigiéndose a Dios, con una plasticidad claramente barroca, que recuerda la célebre escultura de Santa Teresa de Jesús de Bernini o imágenes de San Sebastián herido por las flechas, abre la novela:

Agujas de luz me atraviesan la carne. No hay sangre, ni herida ni cicatriz que lo atestigüe, mas cientos de puntas de un metal invisible traspasan cada mañana mi piel, mis entrañas y hasta los huesos sienten el dolor agudo de Vuestro preciso, Vuestro rebuscado castigo, Señor, Señor, Señor mío, Resplandeciente. Los punzantes rayos se filtran a través del entramado de la estera de junco que cubre los barrotes del tragaluz. Me hieren, sí, me laceran con el recuerdo del astro que no quiero volver a ver. Señor todopoderoso, castigadme con la oscuridad, pues por jugar con el poder de vuestras luminarias me hallo aquí condenado. La sombra es mi destino, mientras no me lancéis al abismo interminable. No alcanzo a arrepentirme, Señor. ¡No sé por dónde empezar a arrepentirme! No sé a partir de cuándo me transformé de obediente esclavo de vuestra voluntad divina en transgresor de vuestras sagradas leyes. Y es ese momento el que busco sin cesar entre mis recuerdos –las únicas imágenes que desfilan ante la pantalla oscura de esta celda– para poner orden a mi pasado, para entender si es justicia divina o error de vuestros humanos inquisidores el que me encuentre en este terrenal purgatorio. Para saber si debo resistir como un mártir y defender las verdades que me revelasteis o si debo pagar por unos pecados que no alcanzo a comprender.

La oposición luz/oscuridad de estas palabras será conforme a otros aspectos propios del Barroco en la novela, como la obsesión por las apariencias del Corregidor Mejía Carvajal, que trata de emular en el Cuzco las fiestas de la corte madrileña de Felipe IV o su posesión de una “cámara de maravillas”, donde guarda, entre otras cosas, una princesa china momificada y objetos que proceden del ajusticiamiento de D. Rodrigo Calderón, quien fuera valido del Rey Felipe III. El propósito de Bocanegra de convertir su iglesia en un baluarte co-

ntra las fuerzas del mal, dotándolo de una rica ornamentación, deriva de las directrices del Concilio de Trento, que hace hincapié en la importancia de los signos externos, captados a través de los sentidos, para el afianzamiento de la fe.

Volviendo a la cuestión angélica, que es la principal en la novela, Bocanegra está obsesionado con el tema a partir del estudio del *Libro del ángel Raasiel* (escrito así en la novela),¹⁶ que llegó a sus manos durante su juventud, y que será complementario de la *Clavicula Salomonis*, en poder de Montero, y de los saberes angélicos de Tomás Puka. Juntos tratarán de descifrar el *malakh* (lenguaje angélico ligado a la etimología de la palabra ángel en hebreo), para poder invocar a las huestes del cielo. El proyecto de ornamentación que tiene Bocanegra para su iglesia de Andahuailillas contiene una representación del mundo angélico, donde figura como aspecto central los cuadros encargados a Riaño que representan a los siete arcángeles en presencia de Dios (Tobías 12,15), de los cuales tres poseen nombres personales admitidos por la ortodoxia católica (San Miguel, San Gabriel, San Rafael), mientras que los cuatro restantes tienen nombres que varían y que proceden de fuentes diversas, incluyendo los dos libros esotéricos que he citado más arriba. El libro de la Biblia en el que participan más los ángeles es el Apocalipsis, que, como sabemos, es un texto lleno de oscuridad, que trata de los últimos tiempos y el juicio final. El culto a los siete arcángeles recibió un gran impulso del franciscano Joannes Menesius de Silva (1431-1482), más conocido como Amadeo de Portugal, quien influyó mucho en el Papa Sixto IV, en los franciscanos y en los jesuitas, aunque la Contrarreforma frenara este culto por miedo a desviaciones doctrinales.¹⁷ En la compleja cultura de la Edad Media y la Edad Moderna, cada uno de los siete arcángeles posee atributos propios, correspondiéndose con uno de los siete planetas según la concepción de entonces (Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus, Saturno), los siete días de la semana, las siete virtudes teologales y cardinales y los dones del Espíritu Santo, oponiéndose a siete diablos y los siete vicios principales.¹⁸ La iconografía de los siete arcángeles se extendió mucho a raíz del descubrimiento de las pinturas sobre ellos de la iglesia de Santa Ana en Palermo, Sicilia, en 1516, las cuales habían sido cubiertas con cal en fecha posterior a su factura; esta iconografía llega al Nuevo Mundo, a través grabados, como los de Jerome Wie-

¹⁶ Este raro y enigmático libro, cuyos manuscritos datan de la Edad Media, existe en la realidad; cfr. Fernando Martínez de Carnero.

¹⁷ Véase, por ejemplo, la conversación que mantienen Bocanegra y Montero sobre sus lecturas, ps. 142-149.

¹⁸ Cfr., por ej., Mujica: *Ángeles apócrifos...*, con un cuadro que lo resume en la p. 183; Alonso: *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, ps. 169-170.

rix, que sirven de inspiración a cuadros americanos, a partir del siglo XVII.¹⁹

La creencia en los ángeles está en culturas precristianas y en las tres grandes religiones monoteístas: Judaísmo, Cristianismo e Islamismo, con algunos matices distintos.²⁰ Esta tradición confluye en el mundo andino con otra existente entre los Incas, que es relatada tanto en la anónima *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú*, como en la obra del cronista Juan Polo de Ondegardo, los que refieren el culto a las aves rapaces por los indígenas: águila, halcón y cóndor, que se identifican con unas criaturas invisibles que sirven de criados al dios Viracocha, de ahí la importancia de las plumas como elemento de ornamentación sagrado. También el Inca Garcilaso de la Vega trata de la celebración del Inti Raimi en el Cuzco con curacas vestidos con alas de cóndor (libro VI, cap. XX), como *huaminca* o ángeles guerreros. Todo esto se incluye en la novela de Jarque, además de la identificación que hacen los indios entre el dios Illapa, el rayo, con los arcabuces de los españoles.²¹ Hay que añadir que en el Cuzco colonial la procesión del Corpus vino a sustituir la celebración pagana del Inti Raimi, lo cual tiene asimismo interés en la novela por su participación en ella de ángeles arcabuceros.

Según el Catolicismo y otras religiones, el hombre puede invocar a los seres espirituales, sean espíritus buenos y fieles a Dios (los que comúnmente llamamos ángeles) o malos y rebeldes (los ángeles caídos, llamados genéricamente demonios o diablos), de ahí la importancia de no equivocarse al pronunciar sus nombres. La preocupación de Bocanegra, en su deseo de asociar a los ángeles en la extirpación de idolatrías y combate al maligno, ligado entonces a las creencias indígenas, estriba por ello en la correcta invocación y denominación de esos seres espirituales, la que hace paradójicamente con libros como el *Libro del ángel Raasiel* y la *Clavicula Salomonis*, que quedan fuera de las lecturas permitidas y que se citan en estudios sobre Esoterismo dentro de la demonología.²² En esta época surge en Perú una secta indígena perseguida por los españoles, el Taki Onqoy, que invoca a los espíritus considerados malignos, la cual está asimismo en la novela, donde se define una de sus reuniones como “Una suerte de misa negra” (p. 214), en la que los indios se convierten en “huacas” (algo sagrado).

Bocanegra reza a Dios desde su celda del Santo Oficio en Lima:

Sí, alabado Señor. Ambos sabíamos que era una empresa peligrosa. No estaba bien contemplado el

¹⁹ Op. cit. y en Tord.

²⁰ Véase, por ej., Cuende.

²¹ Cfr. Mujica, Tord.

²² Por ej., en Alonso.

uso de estos rituales en la Iglesia. Los doctores de la Inquisición querían acabar con las prácticas paganas de brujería, pero esto era distinto. ¿No habían sido los ángeles Vuestros mensajeros personales, quienes habían traído esta palabra al hombre? ¿No nos la habíais traído Vos en este momento de amenaza para vuestros frágiles fieles? ¿No me habíais anunciado en sueños lo que debíamos hacer? Tanto un libro como el otro contenían sólo invocaciones a tus ángeles enviados. Era la forma exacta de llamarlos y armarlos de poder contra las fuerzas del Mal. Eran simples procesos de comunicación. Y pronto, sí, muy pronto, tuvimos pruebas de su eficacia. Ps. 100-101.

Más adelante, se queja nuevamente:

¡Cuán amarga es la saliva del recuerdo dulce del pasado! ¡Cuánto me disteis, oh Señor, y cuánto más me quitasteis! Entumecido, casi enmohecido mi cuerpo en esta pocilga subterránea, me resulta difícil volver atrás la memoria a aquellos días en que mi nombre se repetía con admiración en boca de miles de fieles, en muchas leguas a la redonda. Mi mente desvaría ahora que ya no sé dónde está Vuestro bien o dónde empezó el castigo. Cuáles fueron Vuestras obras o dónde empezó el engaño al que me sometió el Maligno. ¿Fueron aquellos ángeles armados Vuestros enviados o fueron el inicio de mi caída? ¿Santos o demonios de los Andes, o simples soldados de su Majestad? No hallo ahora las respuestas, aunque en su momento ni la más leve sombra de duda cruzó mi entendimiento. Me someto a Vuestro Juicio divino, Señor mío. Aunque lo que más deseo en esta negrura que me devora es la comprensión de este sino. P. 221.

En la profusa denominación de ángeles y demonios que excede a la afianzada en la tradición (Miguel, Gabriel, Rafael / Lucifer, Satanás, Belcebú, etc. respecto al demonio principal), Raziel puede encontrarse como nombre de un ángel o de un demonio, ligado a los terremotos. A principio de la novela se pone en boca del párroco de Andahuailillas:

-¡Calla, Raziel! ¡Calla, invisible! Si he pronunciado la palabra equivocada, me desdigo. Si he inscrito el símbolo maldito, me retracto. Si he invocado tu nombre, doy un paso atrás y te saludo. Ángel príncipe de los terremotos, el que vuela veloz bajo el lodo, el ambidextro. Apaga tus ánimos, aplaca tu ira, cierra esos ojos, vuelve a tu sueño pétreo. Olvídame. P. 19.

En medio de sus conjeturas, los personajes de la novela llegan incluso a identificar a Raziel con el mismo Dios (ps. 269-270).

El último arcángel que, según la novela, pinta Riaño para Andahuailillas es Zerachiel (p. 308) que, si se identifica con Zadkiel, está vinculado al pecado de orgullo,²³ que sería el que empuja a Lucifer a rebelarse contra Dios y el mismo achacable al P. Bocanegra de la novela al enfrascarse en el estudio de textos

²³ Alonso, p. 170. Se trata de una suposición mía siguiendo la lógica interna de la novela, pero que tendría que corroborar con su autora, ya que no soy experta en la materia.

oscuros descuidando, en parte, la atención de sus feligreses, por más que su intención inicial fuese buena. Tampoco es buena la doblez de la conducta de los cuatro amigos y socios de Andahuailillas (y de otros personajes de la novela), recordemos los engaños: Bocanegra persigue un fin bueno –la evangelización de los indios– por medios equivocados; Montero patrocina económicamente la empresa de Bocanegra en Andahuailillas, simulando una devoción cristiana que no posee, porque en su interior odia el Catolicismo y mantiene su fe judaica; Puka aparenta ser un fiel servidor católico del sacerdote, encubriendo sus creencias indígenas, lo cual lo sitúa en una encrucijada al verse a sí mismo entre dos mundos: el cristiano y el indígena; Riaño, mientras mantiene la supuesta relación adúltera con Rosaura, simula ser un buen católico y traiciona su compromiso con el proyecto angélico de Bocanegra, al enviar una serie igual de siete arcángeles a su hermana Elvira en España, lo que le había sido prohibido. Por otra parte, la obsesión angélica de Bocanegra puede equipararse a la de otros intelectuales o visionarios del período, como el dominico Fr. Francisco de la Cruz, del grupo de María Pizarro, condenado por el Santo Oficio años antes, en cuyas enloquecidas declaraciones ante el Tribunal, se preguntan si el espíritu con el que mantuvo trato carnal la Pizarro era realmente un ángel o un demonio.²⁴

La confusión ideológica y vital que pudo padecer un hombre culto del siglo XVII, como el P. Bocanegra de *Yo me perdono*, fruto de sus múltiples fuentes de información, de su contacto con los indígenas y de los extravíos del mismo Tribunal de la Inquisición, que en su misión de erradicar las malas costumbres y las herejías en ocasiones incurría en despropósitos o errores flagrantes (no es casual que Puka mantenga correspondencia en la novela con Galileo Galilei, ps. 224-226); puede equipararse a la zozobra del hombre contemporáneo, que, en su falta de fe religiosa, abraza creencias y conocimientos diversos, pudiendo dudar a veces acerca de dónde se halla la Verdad, el Bien o el Mal, mezclando los términos. Recordemos que el diablo es visto tradicionalmente como el Padre de la mentira.

Las dudas existenciales de Bocanegra o del hombre contemporáneo se plasman en las *Elegías de Duino* de Rainer María Rilke, de las que se toma un fragmento del inicio de la “Segunda Elegía” para encabezar *Yo me perdono*:

Todo ángel es terrible.

²⁴ Por ej., Castañeda/Hernández, t. I, p. 301. Mujica fundamenta su investigación de *Ángeles apócrifos...* en obras de varios jesuitas, en particular del teólogo murciano Andrés Serrano (1655-1711), quien trató por extenso del culto a los siete arcángeles y no fue condenado por la Inquisición.

*Y, no obstante, ¡ay de mí!,
os invoco, pájaros casi letales del alma,
sabiendo lo que sois*

El poema sigue a continuación refiriéndose a Tobías, guiado en la Biblia por el arcángel S. Rafael:

*¿Dónde están los tiempos de Tobías,
cuando uno de los más deslumbrantes se irguió ante el sencillo umbral
un poco disfrazado para el viaje, y ya no terrible
(joven a los ojos del joven que, curioso, lo miraba?
Si ahora el peligroso arcángel bajase detrás
de las estrellas, sólo un paso, acá: hacia arriba
saltando, nuestro propio corazón nos mataría. ¿Quién sois?²⁵*

La creencia enigmática en los ángeles, buenos o malos, pero de poderes sobrehumanos, se ve proyectada en el interior del hombre en esas dos tendencias, al Bien y al Mal, que pugnan en su corazón y frente a las cuales, en ciertos momentos, no sabe bien cómo actuar, sumido en la confusión. Cuando Bocanegra piensa en el arcángel Uriel, quien pelea contra Jacob hasta el amanecer, se pregunta a sí mismo:

Según la tradición extracanónica *Alabanza de José*, Uriel dice: “He bajado a la tierra para construir mi morada entre los hombres, y soy llamado Jacob”. El ángel se hace hombre. ¿Contra quién lucha Jacob?, se preguntaba hace unos días Bocanegra, al explicarle el nuevo encargo. ¿Lucha tal vez contra sí mismo, contra su aceptación incondicional de las órdenes de Dios? ¿Se funden ángel y hombre en esta figura que después de la lucha cambia su nombre por el de Israel, padre de las doce tribus de su pueblo elegido? Ps. 183-184.

De ahí que esta novela se titule *Yo ME perdono*, con un juego de palabras que remite a lo que dice el sacerdote, en nombre de Dios, en el sacramento católico de la Confesión, que es lo que puede pensar un hombre en su perplejidad y debilidad, arrojándose a sí mismo la clemencia y el perdón que corresponden a Dios.

²⁵ Sigo la traducción de la edición bilingüe en la bibliografía, p. 775. La presentación del yo individual como una pugna angélica está en otros escritores, piénsese, por ej., en ese gran poemario que es *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA:

- ALONSO, J. Felipe: *Diccionario Espasa Ciencias Ocultas*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- Anales del Cuzco. 1600 á 1750*, Lima, Imprenta de "El Estado", 1901.
- APARICIO, Severo, O. de M.: *La Orden de la Merced en el Perú. Estudios Históricos*, 2 ts., Lima, Edición auspiciada por la Provincia Mercedaria del Perú, en el gobierno del P. Marcial Tejada Manrique, talleres de Servicio Copias Gráficas S.A., 2001.
- CASTAÑEDA DELGADO, Paulino y HERNÁNDEZ APARICIO, Pilar: *La Inquisición de Lima*, t. I (1570-1635), t. II (1635-1696), Madrid, Editorial DEIMOS, 1989.
- CUENDE GONZÁLEZ, M^a Jesús: *La cuestión de los ángeles y los demonios en la doctrina católica*, Gijón, Artes Gráficas Noega, 2000.
- Diccionario Akal Crítico de Esoterismo*, Publicado bajo la dirección de Jean Servier, Traducción de Francisco Javier González García, Madrid, Ediciones Akal, 2006.
- GARCILASO INCA DE LA VEGA: *Comentarios Reales de los Incas e Historia General del Perú*, estudio preliminar y notas de José Durand, 3 y 4 vols., Lima, Depto. de Publicaciones de la U.N.M.S.M., 1960 y 1962.
- El Gran Barroco del Perú*, CD, Coro Exaudi de la Habana y solistas instrumentales. Dirección: María Felicia Pérez, Programa Repsol YPF para la Música de Latinoamérica, Repsol YPF. UNESCO, Editions JADE, 1999.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro M.: *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Universidad de Sevilla. Diputación de Sevilla, 2003.
- En defensa de Dios. Estudios y documentos sobre la Inquisición en el Perú*, Lima, Ediciones del Congreso de la República del Perú, 1998.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro: *Santo Oficio e Historia Colonial. Aproximaciones al Tribunal de la Inquisición de Lima (1570-1820)*, Lima, Ediciones del Congreso de la República del Perú, 1998.
- JARQUE, Fietta: *Yo me perdono*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- JARQUE, Fietta y RIVAS, Rosa: *Entrevista con los ángeles*, Madrid, El País/Aguilar, 1995.
- JUAN PABLO II: *Los santos ángeles y los demonios*, Madrid, Mundo Cristiano, 1986.
- MARTÍNEZ DE CARNERO, Fernando: "De Raziel a la teosofía. Magia y literatura en España", *Artifara*, Università degli Studi di Torino, n^o 1 (julio-diciembre 2002), sección Monográfica.
- MATTO DE TURNER, Clorinda: *Tradiciones cuzqueñas completas*, Prólogo y selección por Estuardo Núñez, Lima, Peisa, 1976.
- MEDINA, José Toribio: *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, Prólogo de Marcel Bataillon, 2 vols., Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico J.T. Medina, 1956.
- MENDIBURU, Manuel: *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, Segunda edición con adiciones y notas bibliográficas por Evaristo San Cristóval, Estudio biográfico del General Mendiburu por el Dr. D. José de la Riva-Agüero y Osma, 11 ts., Lima, Imprenta "Enrique Palacios", 1931.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*, Prólogo de Guillermo

- Lohmann Villena, 2 ts., Lima, Fundación Augusto N. Wiese. Banco Wiese Ltda., 1982.
- MILLA BATRES, Carlos: *Diccionario histórico y biográfico del Perú. Siglos XV-XX*, 9 ts., Lima, Editorial Milla Batres, 21986.
- MILLAR C., René: *Inquisición y sociedad en el Virreinato Peruano. Estudios sobre el Tribunal de la Inquisición de Lima*, Lima, Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú/ Instituto de Historia. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998.
- MUJICA PINILLA, Ramón: *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*, Lima-México-Madrid, Fondo de Cultura Económica. Instituto de Estudios Tradicionales, 1992.
- Pintura en el Virreinato del Perú. El Libro de Arte del Centenario*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl: *Los Cronistas del Perú (1528-1650) y Otros ensayos*, Edición, prólogo y notas de Franklin Pease G. Y. Bibliografía de Félix Álvarez Brun y Graciela Sánchez Cerro, revisada, aumentada y actualizada por Oswaldo Holguín Callo, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1986, "Biblioteca Clásicos del Perú/2".
- RILKE, Rainer María: *Obras*, Traducción José M^a Valverde, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 21971.
- TORD, Luis Enrique: "Andahuaylillas", en su *Crónicas del Cuzco*, Lima, Delfos Ediciones, [1977], ps. 103-105.
- Espejo de constelaciones*, Ilustraciones a pluma de Susana Rosselló, Lima, Australis, MCMXCI, Colección Terra Incógnita.
- "La Pintura Virreinal en el Cusco", especialmente "Ángeles del Perú: una indagación iconográfica", ps. 198-210, en *Pintura en el Virreinato del Perú*.
- VARGAS UGARTE, Rubén, S.J.: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*, [sin lugar de ed.], Talleres Gráficos A. Baiocco y Cía., 1947.
- Historia de la Iglesia en el Perú*, t. II (1570-1649), t. III (1640-1699), Burgos, Imprenta de Aldecoa, 1959 y 1960.
- Historia General del Perú. Virreinato*, t. III (1596-1689), Lima, Editor Carlos Milla Batres, 1981.

CONCEPCIÓN REVERTE

Universidad de Cádiz

LA CORRESPONDENCIA DE LA AVELLANEDA A CEPEDA: PROBLEMAS EN TORNO A LA TRANSMISIÓN DEL TEXTO

1. INTRODUCCIÓN

En 1951 Ricardo Gullón escribía:

Los papeles privados de la Avellaneda, y especialmente el cuadernillo en donde trazó su autobiografía, escrita a la defensiva, acaso sean el documento más interesante de nuestro romanticismo –y uno de los peores estudiados. (Gullón, 1951: 3)

Desde esa fecha, son varios los estudiosos que han dedicado su atención a los papeles privados de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe, 1814-Madrid, 1873), la célebre escritora cubano-española, o hispano-cubana. Y, dentro de estos papeles privados, a las cartas amorosas dirigidas por la autora de *Baltasar* a Ignacio de Cepeda a lo largo de quince años, desde 1839 hasta 1854.

Estas cartas, publicadas póstumamente en 1907 y editadas de nuevo en 1914, ocupan un lugar primordial entre los papeles privados de la Avellaneda: una de ellas es precisamente el cuadernillo mencionado por Gullón. Como la obra literaria de la Avellaneda, dichas cartas pertenecen tanto a la literatura española como a la cubana. Sobre ellas, decía Vicente Llorens: “Las cartas a Cepeda forman el epistolario amoroso femenino más apasionado que hasta ahora poseemos en lengua española, no muy abundante en testimonios de este género” (Llorens, 1979, 574). Antes había escrito palabras parecidas el estudioso cubano Salvador Bueno, quien las consideró “las más bellas cartas amorosas que existen en lengua española” (Bueno, 1964: 40).

La mayoría de los estudios sobre estas cartas, al menos aquellos que hemos podido consultar¹, están centrados en la interpretación y análisis de esta corres-

¹ Los trabajos revisados son los siguientes; entre los libros, la mayoría publicados en fechas relativamente recientes y casi todos del ámbito feminista (campo en el que actualmente despierta mayor interés la obra de la Avellaneda): la antología de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Poesías y epistolario de amor y de amistad*. Edición, introducción y notas de Elena Catena (Madrid, Castalia, 1989); *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, de Susan Kirkpatrick (Madrid, Cátedra, 1989); *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*, de Roxana Pagés-Rangel (Amsterdam, Rodopi, 1997); *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina* de Mercedes Arriaga Flórez (Madrid, Rubí, Anthropos, 2001) y *Soy como consiga que me imaginéis: la construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, de Mary Torras (Cádiz, Universidad, 2003). En cuanto a los artículos, podríamos mencionar: “La Avellaneda. Una mujer en sus cartas y en su poesía”, de Carmen Bravo-Villasante, publicado en el folleto *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, que incluye, además

pondencia. Mi propósito en este trabajo es situarme en un escalón anterior, en una etapa previa a la interpretativa. Me refiero a esa que supone la indagación, la pregunta por los manuscritos originales de estas famosas cartas. Porque consideramos que no se debe pasar por alto que dichos manuscritos se encuentran desaparecidos. Todo parece indicar, además, que estos manuscritos nunca fueron vistos y / o leídos más que por su primer editor, Lorenzo Cruz de Fuentes (además de por su autora; su destinatario y propietario, Ignacio de Cepeda; y, casi con absoluta seguridad, por su viuda). Tampoco debemos obviar que probablemente no conocemos esta correspondencia en su totalidad, sino sólo las cartas que su editor determinó apropiado legarnos; y, todavía más, que, aún en aquellas que nos legó, el editor pudo haber introducido, introdujo de hecho, cambios y modificaciones.

Entre los estudios consultados sobre estas cartas, hay dos que merecen citarse según nuestros propósitos, ya que contienen la pregunta por los manuscritos originales y el cuestionamiento de la labor editorial. Curiosa o significativamente, ambos estudios pertenecen al ámbito feminista o de género. Estamos pensando en la antología de la Avellaneda *Poesías y epistolario de amor y de amistad*, realizada por Elena Catena y publicada en 1989; y en el ensayo *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*, de Roxana Pagés-Rangel, de 1997. Veamos, por ejemplo, lo que escribe la primera a propósito de las circunstancias que rodean al texto de la Avellaneda y a su edición:

La obra de Cruz de Fuentes, muy meritoria, por cuanto nos ha dado a conocer esta extraordinaria correspondencia, adolece de graves faltas, aunque disculpables para la época y circunstancias en que se publica: no conocemos los originales de esta correspondencia, no sabemos si está publicada toda ella o, si por el contrario, varias cartas quedaron inéditas; Cruz de Fuentes suprimió párrafos enteros, unas veces lo hace constar en nota, pero otras silencia los cortes, aunque el lector avisado advierte la maniobra censoria. (Catena, 1989: 187)

del trabajo citado, otros dos de Gastón Baquero y José Antonio Escarpanter (Madrid, Fundación Universitaria, 1974); “Epistolario amoroso de la Avellaneda”, de Salvador Bueno, perteneciente a su libro *Temas y personajes de la literatura cubana* (La Habana: Unión, 1964); “La angustia de una mujer india o el epistolario autobiográfico de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, de Eugenio Suárez-Galbán, incluido en *L’ Autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, 11-12-13 Mai 1979* (Aix en Provence, Université, 1980) y “Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Diario de amor”, de Paco Tovar, publicado en *Anales de Literatura Española* (Alicante, Universidad, 2003).

En otro lugar de la antología, y refiriéndose específicamente al conocido como “Cuadernillo autobiográfico”, Catena dirá:

...cabe la posibilidad de que este cuadernillo, como lo denominó la propia Avellaneda, haya sido censurado por su editor, suprimiendo frases y párrafos. Mientras no se publiquen la Autobiografía y la Correspondencia a Cepeda en edición facsímil del autógrafo, siempre quedará alguna razonable sospecha de posible manipulación del texto. (Catena, 1989: 140)

Por su parte, Rosana Pagés Rangel, precisa algunas de las censuras del editor y relaciona su causa con razones sexistas. Así, escribe:

El editor censura varios pasajes y sustituye con puntos suspensivos las expresiones “inspiradas en los celos”, que devoraban a la poetisa, y faltos por tanto de verdad (Nota 64). El lenguaje pasional y descontrolado del deseo, opuesto al lenguaje de la ley [...] queda borrado por la mano editorial que contrarresta además, con su palabra constativa, la palabra disruptiva y performativa de la escritora. (Pagés-Rangel 1997: 126)

Nuestro objetivo en este trabajo es precisamente referirnos a algunas de las modificaciones, alteraciones y /o censuras concretas que se advierten al comparar las dos ediciones de las cartas a Cepeda preparadas por Cruz de Fuentes. Se trata de modificaciones que, en algunos casos, podrían ser consideradas, hasta cierto punto, menores: cambios en la puntuación, correcciones ortográficas, etc.; pero que afectan, sin duda, al estilo de la escritora. En otros casos, sin embargo, estos cambios llegan a establecer matices distintos o aún significados diferentes del texto. A estas modificaciones se añade también la alteración en la numeración y orden de las cartas efectuadas de una edición a otra. Estas modificaciones a las que nos referiremos no fueron mencionadas ni justificadas por el editor. Y, hasta donde conocemos, no han sido señaladas hasta ahora de manera específica. Asimismo, pretendemos en nuestro trabajo hacer mención de otros problemas relacionados con ediciones posteriores de esta correspondencia.

2. LAS EDICIONES DE LORENZO CRUZ DE FUENTES, 1907 Y 1914

Los problemas con las cartas de la Avellaneda a Cepeda comienzan en la propia edición. En 1907, Lorenzo Cruz de Fuentes, catedrático del Instituto de Almonte, pueblo de Huelva en el que tenía su casa de veraneo la familia Cepeda, edita estas cartas, que les son entregadas, al parecer, por la viuda de Ignacio de Cepeda, María de Córdova y Govantes, a la muerte de Cepeda y por indicación expresa de éste. Así, en el prólogo a esa primera edición, escribe Lorenzo Cruz de Fuentes:

...unos manuscritos que paran hoy en nuestro poder, transmitidos por el que fué su propietario el Ilmo. Sr. D. Ignacio de Cepeda y Alcalde; quien mirando en mí, no seguramente al más hábil de sus amigos, sino a uno de los más devotos y sinceros, quiso confiarle el honroso encargo, que yo acepté agradecido como un halago de la fortuna, de dar á los moldes de la imprenta tan preciosas reliquias. (Cruz de Fuentes, 1907: 3-4)

Y después, aclara:

...la Ilma D.^a María de Córdova y Govantes, viuda del Sr. Cepeda, ha querido rendir un homenaje de cariño á la venerenda memoria de su esclarecido esposo, costeando la presente edición, que seguramente le agradecerán los amantes de las buenas letras. (Cruz de Fuentes, 1907: 10)

Se trata de una edición no venal, de 300 ejemplares, y ya muy difícil de encontrar.

En 1914, Lorenzo Cruz de Fuentes prepara una nueva edición de las cartas de la Avellaneda. Esta vez es una edición comercial (no consta en ella la cantidad de ejemplares) que se publica en Madrid. Además de reproducir el prólogo a la primera edición, Cruz de Fuentes escribe uno nuevo. Sobre los manuscritos, sólo nos dice:

Va enriquecida la colección con trece cartas, que si no han traído nuevo interés sobre las cuarenta ya publicadas, sirven de modo admirable para robustecer el encadenamiento de las ideas, enlazando lo que antes pudo parecer suelto ó sin sentido, en aquella correspondencia muy difícil de coordinar por carecer de fechas la mayoría de los manuscritos. (Cruz de Fuentes, 1914: 14)

Pero lo más desconcertante es que esta segunda edición de 1914 incluye un "Informe de la Real Academia Española" en el que, sin embargo, tampoco se mencionan los manuscritos originales. Francisco Rodríguez Marín, que es quien hace el informe, se limita a escribir:

Por designación del señor director de esta Academia he examinado el libro titulado *La Avellaneda.-Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa hasta ahora inéditas*, con un prólogo y una necrología, por D. Lorenzo Cruz de Fuentes (Huelva. -1907), quien, como Catedrático del Instituto general y técnico de Huelva, solicita que esta obra le sirva de mérito en su carrera. (Rodríguez Marín, 1914: 19)

En ningún momento, Rodríguez Marín afirma que haya examinado los manuscritos. Incluso, un poco más adelante, escribe: "Estas interesantísimas cartas, que sólo podrían serlo más si se conocieran, y con ellas hubiera salido a la luz pública las de su inspirador y destinatario..." (20). Los manuscritos pare-

cen, pues, no haber sido vistos por nadie más. Y, en estas fechas, como hemos dicho antes, se encuentran misteriosamente desaparecidos, sin que nadie haya querido, o podido, dar una explicación coherente sobre dicha desaparición².

En esta segunda edición de 1914, Cruz de Fuentes y también Rodríguez Marín sostienen que han sido agregadas trece nuevas cartas de la Avellaneda a las cuarenta publicadas en 1907³; en realidad, no son trece, sino catorce las nuevas cartas. Pero, sobre todo, en esta segunda edición, Cruz de Fuentes rompe el orden que él mismo había establecido en 1907 y que resultaba de utilidad para identificar estas cartas. Las nuevas cartas se entremezclan entre las ya existentes, no se añaden al final. En sus notas al texto, Cruz de Fuentes argumenta en ocasiones por qué coloca en un sitio determinada carta, basándose en la fecha que le atribuye, pero esto no lo hace siempre; además, no especifica, en los casos en que hubiera sido preciso, que se está en presencia de una carta inédita, no incluida en la primera edición; ni tampoco justifica, en aquellas ocasiones en que cambia el orden anterior, cuáles son los motivos en los que se apoya. Así, las cartas no sólo adquieren en 1914 una nueva disposición en el libro, sino que Cruz de Fuentes ni siquiera señala el número que tenía cada una en la edición de 1907; de esta forma, contribuye a aumentar la confusión que él mismo ha creado. Si ahora queremos citar estas cartas, debe ser el crítico o el investigador el que tenga que cotejar ambas ediciones, averiguar cuáles son las nuevas cartas añadidas y dónde está su correspondiente en cada edición. En la siguiente tabla puede apreciarse la correspondencia entre las cartas en cada una de las ediciones, notándose además que las cartas nuevas son catorce y no trece (sigo la numeración, arábica o romana, utilizada por Cruz de Fuentes de modo alterno en cada una de las ediciones):

² Nosotros intentamos ponerme en contacto con los supuestos herederos o depositarios de los manuscritos originales. Logramos hablar con la nieta de Lorenzo Cruz de Fuentes, María Victoria Cruz del Pozo, quien nos aseguró que los manuscritos sólo estuvieron en poder de su abuelo de modo provisional, y que, en algún momento que no supo precisar, fueron devueltos a sus dueños, la familia Cepeda-Córdova. Su afirmación se basaba además en el hecho de que entre los papeles dejados por su abuelo, y revisados por ella, no se encontraban dichos manuscritos. No nos fue posible comunicarnos con ninguno de los miembros de la familia Cepeda-Córdova; sólo conseguimos hablar con el escritor Juan Villa, residente en Almonte, lugar de origen de la familia Cepeda, y autor de una reedición de las cartas de la Avellaneda realizada por la Diputación de Huelva en 1997, que reproduce la versión de 1914. Villa nos aseguró que él conocía y había tenido cierta relación con la familia Cepeda, y que sus descendientes decían no haber visto nunca los manuscritos originales, y afirmaban desconocer que había sucedido con ellos.

³ Aunque se habla siempre de la cifra de 40, se trata en realidad de 41; esta última carta, que en realidad es la primera en todas las ediciones, es la denominada por Cruz de Fuentes "Autobiografía" y es el mismo *cuadernillo* al que se refiere Gullón.

| 1914 | 1907 | CARTAS NUEVAS EN 1914 |
|----------------------|------------------------------------|-----------------------|
| Carta 1 ^a | Carta I | |
| Carta 2 ^a | es carta nueva, no aparece en 1907 | 1 |
| Carta 3 ^a | Carta II | |
| Carta 4 ^a | es carta nueva, no aparece en 1907 | 2 |
| Carta 5 ^a | Carta III | |
| Carta 6 ^a | Carta IV | |
| Carta 7 ^a | Carta V | |
| Carta 8 ^a | Carta VI | |
| Carta 9 ^a | Carta VII | |
| Carta 10 | Carta VIII | |
| Carta 11 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 3 |
| Carta 12 | Carta IX | |
| Carta 13 | Carta X | |
| Carta 14 | Carta XII | |
| Carta 15 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 4 |
| Carta 16 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 5 |
| Carta 17 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 6 |
| Carta 18 | Carta XI | |
| Carta 19 | Carta XIII | |
| Carta 20 | Carta XIV | |
| Carta 21 | Carta XV | |
| Carta 22 | Carta XVI | |
| Carta 23 | Carta XVII | |
| Carta 24 | Carta XVIII | |
| Carta 25 | Carta XIX | |
| Carta 26 | Carta XX | |
| Carta 27 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 7 |
| Carta 28 | Carta XXI | |
| Carta 29 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 8 |
| Carta 30 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 9 |
| Carta 31 | Carta XXII | |

⁴ Por error, Cruz de Fuentes repite el número 47 de las cartas; le hemos añadido el carácter *b* a la segunda para diferenciarla de la primera. Este error es el que motiva que tanto él como Rodríguez Marín afirmen que son trece y no catorce las cartas nuevas.

| 1914 | 1907 | CARTAS NUEVAS EN 1914 |
|-------------------------|------------------------------------|-----------------------|
| Carta 32 | Carta XXIII | 10 |
| Carta 33 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 11 |
| Carta 34 | es carta nueva, no aparece en 1907 | |
| Carta 35 | Carta XXIV | |
| Carta 36 | Carta XXV | |
| Carta 37 | Carta XXVI | |
| Carta 38 | Carta XXVII | |
| Carta 39 | Carta XXVIII | |
| Carta 40 | Carta XXIX | |
| Carta 41 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 12 |
| Carta 42 | Carta XXX | |
| Carta 43 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 13 |
| Carta 44 | Carta XXXI | |
| Carta 45 | Carta XXXII | |
| Carta 46 | es carta nueva, no aparece en 1907 | 14 |
| Carta 47 | Carta XXXIII | |
| Carta 47 b ⁴ | Carta XXXIV | |
| Carta 48 | Carta XXXV | |
| Carta 49 | Carta XXXVI | |
| Carta 50 | Carta XXXVII | |
| Carta 51 | Carta XXXVIII | |
| Carta 52 | Carta XXXIX | |
| Carta 53 | Carta XXXX | |

Asociada a esta cuestión del orden (desorden) de las cartas, podemos todavía añadir un dato más: un fragmento de la Carta 2^a (1914) que, como hemos visto en la tabla anterior no aparece en la edición de 1907, es, sin embargo, citado por Cruz de Fuentes en el prólogo de esta primera edición, sin que sea advertido el lector, por otra parte, de que la carta no ha sido incluida en el libro. En la segunda edición de 1914, Cruz de Fuentes tampoco ofrece ninguna explicación al respecto.

Pero lamentablemente los problemas textuales con estas famosas cartas de la Avellaneda no terminan aquí. Si uno lee y compara ambas ediciones de esta correspondencia, puede percibir numerosos *retoques* en las mismas; unos *arreglos* que llegan a producir en determinado momento asombro y estupor porque

suponen un cambio en el estilo de la escritora, cambio ante el que uno se pregunta: ¿qué autoridad se concede a sí mismo el editor para atreverse a alterar ese estilo? Se trata, es cierto, por lo general, de pequeños cambios, pero sumados, alcanzan una proporción bastante alta. Veamos algunos de los casos más notorios.

Hay, por ejemplo, un uso de la coma muy peculiar en las cartas de la Avellaneda, uso que se aprecia en la primera edición y que Cruz de Fuentes *corrige* en la segunda. Dicho uso podría acaso ser considerado incorrecto algunas veces desde el punto de vista de la Academia de la Lengua en la época, pero alterarlo supone retirarle a la Avellaneda la licencia que tiene como escritora para elegir el modo en que coloca los signos de puntuación; además de escamotearle a sus lectores parte del sabor de su estilo, siendo esas pausas, generadas precisamente por su modo peculiar de utilización de la coma, uno de los ingredientes más personales de la escritura de la Avellaneda. Son muchísimos los casos en los que Cruz de Fuentes *corrige* este rasgo estilístico de la Avellaneda; citaré sólo algunos, contenidos precisamente en el famoso *cuadernillo* o “Autobiografía”:

1907: “... que nadie más que usted en el mundo, tenga noticia de que ha existido” (13)

1914: “... que nadie más que usted en el mundo tenga noticia de que ha existido” (39)

1907: “Usted sabe, que he nacido en una ciudad del centro de la isla de Cuba” (14)

1914: “Usted sabe que he nacido en una ciudad del centro de la isla de Cuba” (39)

1907: “... le dije que me daría la muerte antes **que** casarme con el hombre, que me destinaban” (26)

1914: “... le dije que me daría la muerte antes **de** casarme con el hombre que me destinaban” (58) [nótese que aquí, además, Cruz de Fuentes sustituye el *que* por *de*, a pesar de que el primero es tan correcto como el segundo]

1907: “... el mundo, amigo mío, se venga cruelmente del desprecio, que se le hace” (28)

1914: “... el mundo, amigo mío, se venga cruelmente del desprecio que se le hace” (62)

1907: “... yo le amé desde el primer día, que le conocí” (33)

1914: “... yo le amé desde el primer día que le conocí” (68)

1907: “... deseaba emociones débiles y pasajeras, que me preservasen del tedio sin promover el sentimiento” (36)

1914: “...deseaba emociones débiles y pasajeras que me preservasen del tedio sin promover el sentimiento” (73)

1907: “... me juraba se daría un pistoletazo, si no me casaba con él antes de tres meses” (41)

1914: “...me juraba se daría un pistoletazo si no me casaba con él antes de tres meses” (80)

1907: "... sería muy despreciable a mis ojos, si hubiera procedido de otro modo" (42)

1914: "... sería muy despreciable a mis ojos si hubiera procedido de otro modo" (82)

Hay que decir, además, que, en ocasiones, Cruz de Fuentes lleva a cabo justamente la corrección contraria; o sea, añade comas que no aparecían en la primera edición (ni en los manuscritos originales, debemos suponer). Pero también sustituye las comas por dos puntos, o coloca dos puntos donde antes no había ningún signo de puntuación. Valga como ejemplo el cambio producido en la Carta 13 (1914), correspondiente a la Carta X (1907):

1907: ¡Desgraciados los que quieren apretar el corazón hasta romperlo: los que dan impulso á una máquina sin saber si tienen fuerzas para detenerla cuando quieren! Es santa, es sagrada la vida del corazón y nos empeñamos en gastarla. Por que todo se gasta, todo! Hoy no puedo resistir mi corazón: me ahoga! (70)

1914: ¡Desgraciados los que quieren apretar el corazón hasta romperlo, los que dan impulso a una máquina sin saber si tienen fuerzas para detenerla cuando quieren! Es santa, es sagrada la vida del corazón, y nos empeñamos en gastarla. ¡Porque todo se gasta, todo! ¡Hoy no puedo resistir, mi corazón me ahoga! (125-126)

Con sus modificaciones en los signos de puntuación, Cruz de Fuentes ha alterado, sutilmente, el sentido de la frase de la Avellaneda o, al menos, ha disminuido su potencia: "Hoy no puedo resistir mi corazón: me ahoga" es, sin duda, una frase más dura e inquietante que "Hoy no puedo resistir, mi corazón me ahoga".

Para concluir este epígrafe sobre los problemas en las ediciones de Cruz de Fuentes, sería preciso mencionar las alteraciones más graves producidas por el editor de las cartas. En las ediciones cubanas y en otros trabajos críticos de autores de la isla se ha acusado a menudo a Lorenzo Cruz de Fuentes de *proteger* a Cepeda frente a la Avellaneda, debido a la amistad que unió a los dos hombres. Sin embargo, consideramos que Cruz de Fuentes no sólo *protegió* a Cepeda, sino que intentó, además, *cuidar* la imagen de la Avellaneda. No sabemos si este propósito *protector* existía en 1907, o si apareció, quién sabe por qué motivo, en 1914 (tal vez porque la edición de 1914 era una edición comercial, y no así la de 1907); pero sí estamos en condiciones de afirmar que la comparación entre ambas ediciones delata las huellas de estos propósitos. Hay, al menos, dos ocasiones en las que podemos percibir que Cruz de Fuentes altera una frase de la Avellaneda, suprimiendo parte de ella y sin ofrecer ninguna explicación al respecto. En ambos casos, se trata de cuestiones asociadas con la moral y las creencias re-

ligiosas y lo suprimido contiene un elemento que podía resultar perturbador en la época en la que se editan las cartas, por lo cual creemos que no se trata de inofensivos, casuales errores del editor o de la imprenta, y que no nos excedemos si afirmamos que los dos casos evidencian que, como dijera Elena Catena, el editor se convirtió, también, en censor. Veamos ambos casos:

1907: "Mamá le amó acaso con sobrada ligereza, y antes de los 10 meses de haber quedado huérfanos tuvimos un padrastro" (15)

1914: "Mamá le amó, y antes de los diez meses de haber quedado huérfanos, tuvimos un padrastro" (42)

1907: "¡Cuántas veces lloré en secreto lágrimas de hiel, y pedí a Dios que me quitase la existencia [sic], que no le había pedido, ni podía agradecerle!" (28)

1914: "¡Cuántas veces lloré en secreto lágrimas de hiel, y pedí a Dios me quitase la existencia!" (61)

Como puede apreciarse, la edición de 1914 contiene dos *blancos* llamativos. Tanto la referencia de la Avellaneda a que no ha pedido a Dios existir y que tampoco tiene motivos para agradecerle su existencia, como su opinión sobre la supuesta ligereza de su madre al contraer matrimonio por segunda vez apenas diez meses después de morir su padre, desaparecen en la edición de 1914. Como decíamos antes, no parece tratarse de simples errores.

Por cierto, y permítasenos la digresión con la que concluimos esta referencia a las ediciones de Cruz de Fuentes, resulta bien interesante señalar que la segunda frase, en la versión primera de 1907, suprimida en 1914, es casi exactamente la misma que dirige el esclavo Sab, personaje de la novela homónima de la Avellaneda, a su amiga Teresa en esa emocionante escena en la que le confiesa su amor por su dueña Carlota. Dice Sab en la novela:

Preguntádselo también a este cielo que ostenta sobre nosotros sus bóvedas eternas: él sabe cuántas veces le rogué me descargase del peso de una existencia que no le había pedido, ni podía agradecerle (Avellaneda, 2003: 207).

¿La escritora copia a su propio personaje? O, por el contrario, ¿es el personaje el que es construido a partir, no de vivencias (ese hecho resultaría más habitual), sino de escrituras personales de la autora? U, otra posibilidad más: ¿La Avellaneda mezcla, a conciencia, su escritura personal y su escritura literaria? Es difícil contestar. Digamos, en todo caso, que la fecha de redacción del cuadernillo autobiográfico, 1839, se corresponde con la etapa de escritura de la novela, que se publica en 1841. Podríamos acaso afirmar también que la escritora no deja nunca de considerarse como tal, incluso cuando supuestamente

escribe para ser leída por una sola persona: el amado; y aún cuando parece pensar que ese texto no merece otro destino que el fuego. Lo que sí queda claro es que la supresión de esta frase supone que Cruz de Fuentes hurte también a los lectores de la segunda edición de las cartas la posibilidad de especular con esta ¿involuntaria? correspondencia entre personaje y autor, entre mujer y esclavo (cabría añadir), que desliza la Avellaneda.

Después de estos ejemplos, que no agotan las modificaciones de Cruz de Fuentes, nos parece apropiado exhortar a mantener cierta cautela, cierta prudencia en la interpretación de estas cartas; interpretación que, a nuestro juicio, debe extenderse también, como hace Pagés-Rangel, a la propia labor editorial. Asimismo, nos parece recomendable que el despistado lector sea advertido de que se acerca a un material que no posee toda la legitimidad o garantía esperadas.

3. EL DIARIO DE AMOR

Pero los problemas con las cartas de la Avellaneda a Cepeda no terminan en Cruz de Fuentes. En 1928 se editó un libro con varias cartas de la Avellaneda, supuestamente inéditas, bajo el título de *Diario de amor*. Según su compilador y prologuista, el escritor argentino Alberto Ghiraldo, se trataba de unas cartas que una desconocida pariente de la Avellaneda le había entregado. La edición de Ghiraldo está dedicada precisamente a esta extraña y desconocida pariente y dice textualmente:

Dedicatoria

A la señora Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Porras:

A usted, que puso en mis manos las cartas de su antecesora ilustre, con las que yo he compuesto este libro; a usted, señora; a usted, mujer; digna heredera de aquel gran espíritu, dedico en esta página mi labor de ordenador y prologuista (Ghiraldo, 1928: 7)

En el breve prólogo del libro, Ghiraldo no ofrece ningún dato más sobre esta supuesta pariente ni sobre cómo llegan a sus manos las cartas; señala sólo que “una feliz indiscreción familiar, o más bien dicho, un rasgo de vanidad justificada, nos ha puesto en posesión de estas cartas de amor de la Avellaneda” (Ghiraldo, 1928: 9). Ghiraldo tampoco aclara a quién iban dirigidas estas supuestas nuevas cartas de la Avellaneda.

En realidad, este libro es un fraude, un plagio. Lo que hace Alberto Ghiraldo es reproducir algunas de las cartas de la Avellaneda a Cepeda publicadas por Cruz de Fuentes en sus dos ediciones. Pero lo hace cambiando su orden, suprimiendo párrafos enteros y hasta el nombre de Cepeda en todos los lugares

en los que aparece, que no son pocos; y alterando también, en ocasiones, la redacción y el estilo de la Avellaneda (por ejemplo, se eliminan a menudo esos cambios en el trato tan peculiares en las cartas, en las que la Avellaneda llama indistintamente a Cepeda de *tú* o de *Ud.* Ghiraldo convierte en tuteo casi todos los tratamientos de *Ud.*). De este modo, el libro de Ghiraldo supone un falseamiento doble: no se limita a vender como inéditas unas cartas ya publicadas; sino que, además, altera dichas cartas, a menudo gravemente, llegando incluso a mutilarlas.

Resulta evidente un claro propósito en Ghiraldo de rizar el rizo romántico de las cartas amorosas de la Avellaneda. Así, las cartas se presentan agrupadas como si constituyeran una novela, novela en la que el amor y la pasión son protagonistas exclusivos y absolutos. De este modo, desaparecen de los textos todas las referencias a la cotidianidad⁵; y también ciertas menciones con nombre y apellidos que hacía la Avellaneda del que fuera su esposo o de antiguos amantes: Sabater es eliminado⁶ y Tassara se convierte en X (Carta XIII [es Carta XXVII, 1907]: 156-158); o incluso, en las cartas correspondientes a fechas más avanzadas, se suprime la alusión que hace la autora a su condición de viuda⁷: suponemos que una viuda no es un personaje protagónico apropiado para la *fulgurante* novela romántica que quiere fabricar, y de hecho fabrica, Ghiraldo. Escribe el prologuista:

...estas páginas fulgurantes que hoy, coordinadas y ordenadas por nosotros en capítulos de libro, ofrecen el inapreciable interés de una novela vivida, la novela de amor en que ella, la autora desesperada y sangrante, es la propia protagonista extraordinaria. He aquí, desnuda, con la desnudez de una estrella, el alma de una gran escritora (Ghiraldo, 1928: 11)

Las *coordinaciones* de Ghiraldo convierten, pues, las cartas románticas, en novela melosa y artificiosa. Las partes o capítulos, en las que quedan contenidas las veintiuna cartas incluidas, son ocho, y sus títulos, inventados por el crítico-novelistas, delatan su propósito: “Autobiografía”; “Amor que nace”; “Amor que resplandece”; “Ausencia”; “La escala divina”; “Locuras de amante”; “La rup-

⁵ Véanse, por ejemplo, la Carta XIX (es Carta XXV, 1907), p. 202; la Carta XX (es Carta XXXIX, 1907), p. 214; o la Carta XXI (es Carta XXXX, 1907), p. 215 y 218.

⁶ Véase Carta XI (es Carta XXVII, 1907), p. 141; Carta XII (es Carta XXIX, 1907), p. 152 y la Carta XIII (es Carta XXVIII, 1907), p. 162.

⁷ Véase la Carta XIII en la que de la página 162 y donde le correspondería estar, desaparece la siguiente frase: “Pedirías a una viuda cuentas de su corazón en un pasado, que cesó de pertenecerle a ella misma desde que un hombre incomparable la colocó bajo la égida de su nombre respetado?” (Cruz de Fuentes, 1907: 107).

tura"; y "Cenizas".

Sólo al hablar de la "Autobiografía", que no es otra cosa que el famoso cuadernillo de 1839, sugiere Ghiraldo, aunque sin decirlo explícitamente, que se trata de un texto ya conocido; pero se cuida de mencionar el nombre del destinatario, Cepeda; y, aún menos, el del editor de las cartas; o sea, Lorenzo Cruz de Fuentes. Así, Ghiraldo escribe en nota al pie:

Anteponemos a las cartas de amor, y como primer capítulo de este "Epistolario", la autobiografía de la Avellaneda, página íntima y casi desconocida, documento psicológico importantísimo, salvado, contra la voluntad expresa de su autora, por la infidencia de aquel a quien fue dedicado, el mismo personaje masculino de esta crónica pasional, tan llena de verdad humana.

Se sabe que esta "Autobiografía" precedió a la redacción de las "Cartas", que, en realidad, vienen a ser como la continuación de la presente confesión, o sea, el prólogo del diario amoroso comenzado cuando la escritora cubana estaba en plenitud de su vida, en el año de 1839, a los veinticinco de su edad. (Ghiraldo, 1928: 17-18)

Después de la autobiografía, vienen las demás cartas que, como decíamos antes, son reordenadas por Ghiraldo. Pero su reordenamiento no apela a la búsqueda de la fidelidad en la cronología, como intentaba Cruz de Fuentes, sino al argumento novelístico. Por ejemplo, la Carta I (así denominada) de Ghiraldo es la Carta VII en Cruz de Fuentes (1907). Al texto de la carta editada por Cruz de Fuentes, que no tenía ningún apelativo, Ghiraldo añade al inicio "Amado amigo" (Ghiraldo, 1928: 83).

Habría que decir que Emilio Cotarelo y Mori, a quien se debe uno de los trabajos más exhaustivos y rigurosos sobre la escritora, *La Avellaneda y sus obras*, señaló en fecha muy temprana, 1930, esta falsificación del *Diario de amor* publicado por Ghiraldo. Advertía Cotarelo en nota al pie de su libro:

En el presente año de 1928 se ha publicado en Madrid un libro titulado: Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Diario de amor. Obra inédita*. Prólogo, ordenación y notas de Alberto Ghiraldo. M. Aguilar, editor, Madrid, 1928; 222 páginas [...] todo el libro es una superchería y nada más que un vil plagio del libro publicado dos veces por Cruz de Fuentes. Se copió al pie de la letra la Autobiografía que Cruz puso al principio de su obra, y a continuación las Cartas 9, 10, 12, 13, 18, 14, 19, 20, 21, 37, 38, 39, 40, 39, 42, 44, 45, 47 bis, 52 y 53, por este orden, con algunas mutilaciones, de las publicadas por Cruz de Fuentes. (Cotarelo, 1930: 36)

A pesar de esta advertencia, no son pocos los críticos y estudiosos que citan esta recopilación de cartas sin mencionar el plagio y algunos utilizan, además, este título, *Diario de amor*, de indudables resonancias negativas, como el

título por antonomasia para nombrar las cartas amorosas de la Avellaneda a Cepeda.

Para concluir, debemos indicar que no hemos agotado el tema que aquí nos ha ocupado. Además de seguir indagando en las ediciones de Cruz de Fuentes, sería necesario acercarse a las ediciones cubanas posteriores a 1959. Digamos tan sólo que las dos ediciones realizadas⁸ han titulado las cartas de la Avellaneda a Cepeda con el título tramposo. O sea, para los lectores cubanos contemporáneos la correspondencia de la Avellaneda a Cepeda no se llama de otro modo que *Diario de amor*.

En todo caso, sí consideramos que nuestra aproximación a este tema demuestra las manipulaciones y tergiversaciones llevadas a cabo en la transmisión de este significativo texto; filtros paternalistas y sexistas en última instancia (¿se hubiera alterado el estilo de un autor masculino tan *alegremente*?; ¿se habría fabricado una imagen tan forzosamente romántica de un escritor hombre?) que se sintieron autorizados a seleccionar, juzgar y decidir por encima de la voluntad textual de la escritora, y que han determinado que uno de los más interesantes documentos del romanticismo español, como dijera Gullón, y también de la literatura cubana, no posea la dignidad filológica que merece.

OBRAS CITADAS:

- BUENO, Salvador (1964). "Epistolario amoroso de la Avellaneda". *Temas y personajes de la literatura cubana*. La Habana: Unión: 29-40.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1930). *La Avellaneda y sus obras: ensayo biográfico y crítico*. Madrid, Tipografía de Archivos.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1907). *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa hasta ahora inéditas*. Con un prólogo y una necrología de Lorenzo Cruz de Fuentes. Huelva: Imprenta y papelería de Miguel Mora y compañía.
- ____ (1914). *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Con un prólogo y una necrología de Lorenzo Cruz de Fuentes. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Imprenta Helénica.
- ____ (1989). *Poesías y epistolario de amor y de amistad*. Edición, introducción y notas de Elena Catena. Madrid: Castalia e Instituto de la Mujer.

⁸ A partir de 1959, se han realizados en Cuba dos ediciones de esta correspondencia; ambas se basan en la edición de 1907 de Cruz de Fuentes, por lo que excluyen las cartas nuevas introducidas en 1914. En los dos casos el título elegido es *Diario de amor*. (Véase Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Diario de amor*, La Habana: Letras cubanas, 1969 y Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Diario de amor*. Prólogo y notas de Bernardo Callejas, La Habana: Letras cubanas, 1981 (2ª edic. 1993).

-
- ___ (2003). *Sab*. Edición de José Servera, Madrid: Cátedra.
- GHIRALDO, Alberto (1928). *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Diario de amor. Obra inédita*. Madrid: M. Aguilar.
- GULLÓN, Ricardo (1951). "Tula, la incomprendida". *Ínsula* 62. Madrid. Año VI, 15 de febrero: 3.
- LLORENS, Vicente (1979). "Gertudis Gómez de Avellaneda". *El Romanticismo español*. Madrid: Fundación Juan March y Editorial Castalia: 568-579.
- PAGÉS-RANGEL, Roxana (1997). *Del dominio público: Itinerarios de la carta privada*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1914). "Informe de la Real Academia Española. Dictamen". En Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid: Imprenta Helénica: 19-22.

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada

A. DE VALBUENA, M. MENÉNDEZ PELAYO E IGNACIO MONTES DE OCA

§ I. LA FIGURA DE D. ANTONIO DE VALBUENA muy poco o nada dice a las actuales juventudes universitarias y, en cambio, casi todos sus contemporáneos que, por uno u otro motivo, se cruzaron en su camino, han pasado al panteón ilustre de los consagrados; aunque sea 'ilustre' es sin embargo panteón, y es usualmente frecuentado por el mundo de las letras. Es cierto que en estos últimos tiempos los estudiosos leoneses han dirigido sus esfuerzos a reivindicar¹ la figura de Valbuena con un análisis sereno y objetivo de su obra, si es que cabe serenidad ante la sola lectura de algunas de sus producciones.

Uno se pregunta: ¿cómo es posible que después de escribir más de 40 libros, o mantener sus diatribas antiacadémicas con motivo del Diccionario de la RAE de 1884, durante más de cuatro años, o de haber cultivado con mayor o menor fortuna casi todos los géneros literarios –salvo el teatro–, haya sido relegado a la modesta condición de escritor sin pena y sin gloria al que sólo el ferviente amor de sus paisanos intenta salvar del olvido total? Homero Serís, en su *Bibliografía de la Lingüística Española* (Bogotá 1964) despacha a Valbuena con cuatro fichas; Simón Díaz trae en su *Manual de Bibliografía* los números 12282-12289.

§ II. LA FIGURA DE DON MARCELINO

Aunque pudiera parecer extraño, traer a colación la figura de Menéndez Pelayo forma una tripleta un tanto heterogénea –un Obispo poeta, un crítico aclamado y temido por lo acerbo de sus comentarios y un académico el más insigne polígrafo acaso que haya tenido España–, y debo justificar la presencia del primero y, sobre todo, del último que indirectamente se vio enredado en la polémica; esta fue mantenida fundamentalmente entre Valbuena y Montes de Oca y es una más de las innumerables que el escritor leonés mantuvo con académicos, con poetas –malos poetas– de allende el océano o de la propia península. Indirecta, pues, la intervención de D. Marcelino del que no tenemos una respuesta directa a los ataques de Valbuena aunque sí haya sido el polemista el que nos haya transmitido la reacción de Menéndez Pelayo: nunca haría

¹ Entregado ya este artículo, acaba de aparecer (León, Diciembre, 2007) un libro de 524 págs., titulado *Antonio de Valbuena (1844-1929. Poeta, narrador y crítico polémico)*, cuyo autor es Joaquín Serrano y Serrano. Lo edita el Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, y con él la figura del polémico Valbuena tiene ya para los estudiosos un punto de referencia seguro con el que resistir a la inexorable ley del olvido.

la historia de la sátira española por no tener que incluir a Valbuena².

Porque todavía hoy la cita de Don Marcelina vacila entre 'y Pelayo', o la ausencia de conjunción,

§ III. LAS ELOGIOS DE ENRIQUE CALCAÑO A ESCRITORES DE FINALES DEL XIX FRENTE A LAS CRÍTICAS DE VALBUENA

Joaquín Serrano y Serrano³ publica, extractado de *La Ilustración Española y Americana*⁴, un documento, *Carta Literaria*, en el que entre otros varios asuntos culturales se habla de los autores de la época de Valbuena. Me limitaré a comentar la opinión de este Calcaño sobre los autores contemporáneos que aparecen, sin entrar a fondo en el asunto de las relaciones de esta revista con nuestro autor; sólo recordaré unas palabras de los *Ripios Aristocráticos*:

«Yo censuro los malos versos dados á la luz pública, los malos versos que se venden en las librerías ó que sirve á sus suscritores *La Ilustración Española y Americana*. Si hay mal en hablar de ciertas cosas, no es mía la culpa, sino de los marqueses que hacen sonetos interiores. Y que los publican, pues todavía no es lo peor hacerlos, sino publicarlos».

Aunque es cierto que, sin rodeos, antes en los *Ripio Ultramarinos*⁵ había escrito:

«¿Dónde les parece á ustedes que había yo de ir á buscar el cuerpo del delito?
A casa de la gran encubridora de los delitos de esa índole: á las columnas de la Ilustración Española y Americana»

² Cf. *Ripios Académicos*, cap. II. Única respuesta airada de Don Marcelino ante las crítica vertidas por Valbuena en estos dos capítulos de lo *Ripios Académicos*, y, claro está, contada por Valbuena que 'amortigua' su expresión con un "como creo que te pusiste hablando de mí". Cf. Joaquín Serrano y Serrano .*Polémicas de Antonio de Valbuena...*EH, Filología , 28, 2006, p.202

³ Escritores españoles en 1884.

Fragmento de la "Carta literaria" de Eduardo Calcaño, dirigida al "Excelentísimo Señor Don Víctor Balaguer. De la Academia Española". Publicada en la revista *La Ilustración española y americana*, el 29 de febrero de 1884, pp. 131-134.

(Se recoge este documento como muestra del punto de vista —público y publicado en un importante medio de comunicación— de un intelectual de la época, sobre quiénes son los escritores importantes en España en 1884, momento en que Valbuena empieza a ser un crítico conocido). [subrayado mío]. Los subrayados que aparecerán a lo largo de este artículo son míos salvo indicación contraria; sirven como tales subrayados y no indican cursiva.

⁴ Hay ejemplar en la Biblioteca General de la Universidad de Murcia, Campus de Espinardo, RR 1918. El texto citado corresponde a la columna última de la pág, 134

⁵ Monton 1º, 2ª edición , pág.. 212, hablando de Roa Bárcena

Pero volvamos a los textos de Calcaño que selecciono:

“Cheste, el trovador épico, con la ferrada armadura del Orlando, que tan bien sienta a su pecho de caballero; Cánovas, con su culto a todo lo respetable, con su amor a todo lo grande, con su lira de poeta, su pluma de historiador y su elocuencia de trueno; Núñez de Arce, que siente como ángel y escribe como con pluma de cisne y tinta de aurora; los Guerra y Orbe, que serían los Argensola si no fueran más dulces, o los Moratines si no fueran más sabios; Castelar, el gigante de la tribuna el opresor de todas las sensibilidades, el déspota de todos los auditorios, que encanta o aterra, levanta o derriba, entusiasmo o deprime, según sea en perlas, en huracán, en manojos de luz, en lava hirviente, en notas de ruiseñor o en rugidos de león que conviertan sus labios la palabra que viene del rico fondo de su alma; Campoamor, el poeta filósofo cuya fantasía vuela por los espacios del sentimiento con las alas irisadas del colibrí, y cuya poesía penetra al corazón como penetra el rayo de luz a través de las linfas cristalinas; Cañete, el de la cítara clásica, el de la crítica educadora, el que enseña si habla, y leyendo deleita; Tamayo, el Esquilo español, el de la gran gloria y el punible silencio; Alarcón, el poeta cristiano, el hablista puro, el fecundísimo novelador, que ha tomado a su cargo inocular en los hogares las austeras virtudes del alma y las santas obligaciones del bien, con la miel de su estilo seductor y el palpitante interés de sus creaciones originales; Valera, escritor eximio, pluma que destila luz y dibuja elegancias; Rodríguez Rubí, dominador de la escena, creador singular, astro nunca puesto en el cielo de las glorias dramáticas de España; Arnau, alma de artista enamorada de la armonía, alondra que se goza en la luz y cuyo canto embalsama el ambiente como flor de primavera o pebetero oriental; Menéndez Pelayo, el milagro que pasma, el prodigio que fascina con el primor de su ciencia universal y con aquel cerebro codicioso que se ha absorbido todas las facultades y aptitudes que la Naturaleza distribuye equidad entre los hombres; Molins, el poeta caballero y escritor amenísimo, el opulento de fama, que reparte generosas glorificaciones a todos los ingenios de la patria; Zorrilla, la celebridad de siempre, el fundador de una época literaria, el cantor de María, el autor del *Cristo de la Vega*; Echegaray, cerebro-volcán donde se elaboran terrores y agonías bajo florido césped de encantadora versificación; Mir, castizo como Santa Teresa, profundo y claro como los mares meridionales de la América; y la palabra poderosa de Pidal y de Romero Robledo, y el saber de Cueto, de Pascual y de Saavedra; y la pluma fecunda de Casa-Valencia, de Pi y Margall, de Castro y Serrano, de Fernández, de Nocedal, de Galindo, de Batantes, de Silvela, de Benavides, de Catalina, de Tejada y de Madrazo; y Velarde, Grilo, los dos Palacios, el Duque de Rivas, García Gutiérrez, Villahermosa, Fernández Shaw, y cien más, con los variados tonos de su deleitoso canto poético”.

No aparece para nada el nombre de Valbuena a pesar de que en 1884 tenía ya publicados varios libros de prosa o verso, traducciones, dirige periódicos, ha hecho la crítica de *Pepita Jiménez* o de *Amaya* o *El niño de la Bola*, y, sobre todo, ha publicado los *Ripios Aristocráticos* (1883) que pudiera haber influido en su eliminación de la Crónica de Eduardo Calcaño, ya que bastantes escritores poetas aristocráticos ensalzados por este son acerbamente criticados por Valbuena.

Unos ejemplos; se lee en *la Ilustración Española e Hispanoamericana*:

1. Cañete, el de la cítara clásica, el de la crítica educadora, el que enseña si habla, y leyendo deleita.

Por el contrario al juicio durísimo de Valbuena a lo largo de los *Ripios Aristocráticos*⁶:

«Porque, eso sí, usted será mal escritor ¿qué digo, será? lo es usted positivamente, muy mal escritor, en verso y en prosa, pues ni en prosa ni en verso tiene usted inspiración, ni estilo, ni nada, más que un poco de baja erudición, como se lo probaré á usted... porque yo digo las cosas y las pruebo...», como se lo probaré á usted cuando empiece á recoger los *Ripios Académicos*; pero como no hay nadie en el mundo que no sirva para alguna cosa y que no tenga su especialidad, usted, que no sirve para escritor, es usted un excelente acumulador de salarios, Y uno por la Academia, otro por Fomento ó por Gracia y Justicia, otro por una empresa particular de beneficencia, otro por el periódico de Cuba, en fin, que reúne usted lo necesario para comer en *Los Cisnes* todos los días qué no está usted convidado en casa de alguno de esos marqueses productores de ripios. Mi amigo *Clarín* dice que le ha visto á usted muchas veces.

Pero bueno; con su pan se lo coma usted,

(...) *babosear*... ¡*Hombre!* me gusta el verbo. Y me alegro de que sea usted el que le ha in-

⁶ *Ripios Aristocráticos* XV, p. 147; todo el capítulo está dedicado a Cañete; con juicios del siguiente tenor:

« (p.149) Porque con pocos ejemplos así, no va á quedar un alma que no se convenza de que usted y los demás *cultivadores* como usted de la literatura académico-fútil, es decir, académico-académica no son más que unos fantoches ridículos, que sólo pueden pasar por literatos ó por personajes á favor de la oscuridad y del misterio.

¡Vaya con el Sr. Ca... ca... ñete ó Cucañete, qué vocabulario ha sacado á última hora!

«*Erial de lo pedestre...*» «*lodazal de lo chabacano y de lo inmundo...*» «*tropa ligera del periodismo...*» «*ignorancia*». . . » «*insolencia...*» «*escritos groseros e insulsos...*» «*engendros...*» «*Sandeces...*» «*tan ayunos de ingenio como de ciencia...*» «*babosear...*» «*repugnante...*» etc., etc.

«Le refriego á usted así sus productos por los hocicos, como se les hace á los gatos etc.».

Y casi al final del capítulo recoge Valbuena la opinión de *El Español* (p.150):

«El Sr. Cañete no es crítico.

El Sr. Cañete es un académico al uso que se pasa la vida dando los grandes bombos á los poetas americanos. Todo porque ellos le mandan tabacos de la Habana.

El Sr. Cañete no es, pues, autoridad. ¡Es un crítico subvencionado con nicotina. Milanés fué poeta, no porque lo diga Cañete; todo lo contrario, á pesar de decirlo el crítico de los cigarros puros.

¿Conque esas tenemos, D. Manuel? ¿Cigarros puros? »

ventado⁷».

Téngase en cuenta que el verbo ya en 1884 existía ; luego por esta afirmación de Valbuena hay que pensar que se le da un nuevo significado despectivo..

2. Cánovas, con su culto a todo lo respetable, con su amor a todo lo grande, con su lira de poeta, su pluma de historiador y su elocuencia de trueno.

A Cánovas le dedicaría Valbuena todo un capítulo, el XV, de sus *Ripios Ultramarinos*⁸, pero antes, en los *Aristocráticos*⁹ había escrito:

«En fin, el caso es que usted [Se refiere al vizconde de Campo Grande] se ha dejado engañar, y ya no tiene remedio; pero, ¿quién le ha engañado á usted? Vamos á ver...Siempre sería Cánovas. Lo que es el que le metió á usted á sonetero fué D. Antonio Cánovas, de seguro. Rivalidades de clase; porque ya sabe usted que D. Antonio también es visconde... al natural. A más de que ese es el oficio del diablo, y de D. Antonio, que le imita en eso y en otras cosas. El diablo, ya que él está perdido, procura perder á los demás, Y D. Antonio, ya que él hizo aquellas fechorías poéticas de *Los amores de la luna y La golondrina aventurera*, procura hacer caer á los otros en iguales delitos.

Y usted, pobre hombre, digo pobre vizconde, inexperto é incauto, pero no impermeable á las malignas insinuaciones de Don Antonio, ha caído usted en el garlito Quiero decir, en el soneto».

⁷ Cf . *Fe de erratas del Diccionario*, (3ª ed, 1891), tomo I, p.118 y ss. Valbuena da a la palabra ‘babosear’ un sentido figurado.despectivo.

⁸ Monton Iº, pp. 185 y ss., Véase en la Antología. He aquí el principio:

XV

Quimeras..

Quimeras se llama la última *poesía* de D. Antonio.

Entiéndase que al decir la última, no quiero significar que D. Antonio, en su maldita fecundidad antipoética, no haya producido después ninguna otra, sino que es la última que ha llegado á mis manos, por la benevolencia de un amigo.

Benevolencia que D. Antonio llamará seguramente malevolencia...

¿Que qué D. Antonio es éste, preguntan ustedes?

¡Toma! Pues D. Antonio Cánovas.

¿Que por qué ha de figurar D. Antonio en un libro de **RIPIOS ULTRAMARINOS?**

¡Ah! Pues por dos razones principales.

La primera, porque á D. Antonio le gusta figurar en todo. (p. 186) Y la segunda, porque D. Antonio fué Ministro de Ultramar antiguamente.

Muy antiguamente, pues D. Antonio es ya muy antiguo.

Y si cometió ripios, que sí los cometería siendo Ministro de Ultramar, me parece que bien justo es incluírselos entre los Ripios ULTRAMARINOS.

⁹ *Ripios Aristocráticos*, XII, p.115, y otros muchos lugares

3.Cheste, el trovador épico, con la ferrada armadura del Orlando, que tan bien sienta a su pecho de caballero.

Frente a este parco (¿forzado?) elogio, compárense las 9 págs. de los *Ripios Aristocráticos*, cap IV, (amen diversas alusiones despectivas), donde entre otras reticencias, afirma Valbuena:

«El conde de Cheste.

— Este ¡Este

No crean ustedes que lo digo yo: lo dice el eco

El eco de la fama.

Para la cual será sin duda desconocido el conde de Cheste como guerrero; mas no puede ser desconocido como mal poeta. Hay cosas y malos poetas que no puede desconocer nadie.

Con todo, por si alguno de ustedes ha tenido hasta hoy la fortuna loca de no tropezarse jamás con una *poesía* del conde de Cheste, es decir, por si alguno de ustedes no conoce todavía los versos del conde de Cheste más que de oídas, no cometeré yo la imprudencia de mostrar á ustedes la clase, sin ciertas precauciones.

¡No faltaba más!

Tiene versos el conde, que, leídos así, sin preparación, pueden hacerle á cualquiera caerse muerto de repente.

¿No están ustedes cansados de oír echar (p.44) pestes contra *La Correspondencia de España* por la irreflexión con que stampa noticias de fallecimientos, bodas y otros desastres, que producen luego en cualquier lectora desprevenida por lo menos desmayos y síncope?

Pues, aseguro á ustedes, á fe de Venancio [González¹⁰] , que la generalidad de los versos del conde de Cheste, es decir, todos, porque todos son generales, tienen mucha más fuerza destructora que cualquier noticia de *La Correspondencia*.

Así es que no, yo no quiero dar á ustedes de sopetón los versos del conde.

Por lo menos he de hacer esta advertencia de antemano.

El conde de Cheste es académico de la Española.

Y no un académico así, de tres al cuarto, como el conde de Casa-Valencia, sino el principal, el presidente ó el director, que no sé á punto fijo cómo se llama; en fin, el que rige y gobierna todo aquel zurriburri literario, que comienza por el expresado conde de Cheste, continúa por Alejandro Pidal y Mariano Catalina, y concluye ó va á concluir por el duque de Villahermosa. etc.etc.»

¹⁰ Es el seudónimo con el que publica *Los Ripios Aristocráticos*. Utilizo la 4ª edición que trae el seudónimo debajo del nombre del autor. En el prólogo se señala que al frente del libro Los Editores pusieron una nota de 2 págs. y media que entre otras cosas dicen: « ¡Lo que sentimos de veras es no poder revelar el nombre del autor, que sería la recomendación *más* eficaz; pero su *modestia* no nos lo consiente. Modestia por cierto bien inútil, pues entre las personas acostumbradas á conocer estilos, á nadie ha podido ocultarse ni tras de lo prosaico del pseudónimo, cuya elección es uno de los mejores chistes de la obra, el castizo prosista, el cáustico é intencionado escritor, que comenzó á darse á conocer procurándose, por la dureza é inflexibilidad de sus juicios etc. etc » (p.6-7)

4. Menéndez Pelayo, el milagro que pasma, el prodigio que fascina con el primor de su ciencia universal y con aquel cerebro codicioso que se ha absorbido todas las facultades y aptitudes que la Naturaleza distribuye equidad entre los hombres.

Y he aquí la opinión de Valbuena (Ripios *Ultramarinos*, I, pp.18-19):

« ¡Ah! ¡Si les digo a ustedes que parece enteramente una traducción de los de Marcelino Menéndez Pelayo! El cual, aunque no es duque ni marqués, se parece mucho á los marqueses y á los duques en una cosa: en hacer malos versos.
Con la particularidad de que siempre los hace malos; lo mismo que sean originales, que traducidos».

Y en los *Ripios Aristocráticos*¹¹ certeramente describe la situación de las ediciones poéticas de los aristócratas de la época:

« ¡Lástima que el rasgo del joven prologuista no sea del todo original! Que no lo es; porque se parece mucho al del predicador aquel que, precedido de grandísima fama, se subió al púlpito de una aldea y exclamó con voz estentórea: *¡No hay Dios!* quedándose callado por espacio de dos ó tres minutos.
Y sólo cuando los feligreses, asustados en el primer instante, se preparaban á tomar contra él alguna medida salvadora, como la de hacerle bajar del púlpito, considerándole caso patológico, añadió á media voz: *«Dicen los ateos.»*
Lo que hay es que aquí andan invertidos los términos; porque no es la exclamación inicial del prólogo, sino las explicaciones que vienen detrás, las que pueden acusar, ya que no locura, por lo menos debilidad y condescendencia.
Mas dejemos el prólogo, y vamos al grano. O á la paja, que en esto puede haber opiniones. En fin, á los versos del marqués coleccionados en el libro que, por supuesto, esta impreso con lujo.
Es otra condición de todos los libros que no sirven. Ya se sabe, muy buen papel, tipos nuevos, y prólogo de Menéndez Pelayo.
Y versos rematadamente malos, ó prosa de la misma calidad».

5. Molins, el poeta caballero y escritor amenísimo, el opulento de fama, que reparte generosas glorificaciones a todos los ingenios de la patria.

Y en los *Ripios Aristocráticos* Valbuena le dedica todo el cap. III pp. 35-42:

«Ahí tienen ustedes al marqués de Molins, muy señor mío, y supongo que también de ustedes; pero, sobre todo, de la embajada de París, que ha usufructuado unos seis años, para lo cual no necesitó el viejo moderado y aun *polaco*¹² más que resellarse de liberal

¹¹ Pág. 122

¹² Dícese del partido político que gobernó en España de 1850-54

conservador».

6. El Duque de Rivas... y cien más, con los variados tonos de su deleitoso canto poético.

Valbuena le dedica los capítulos XXII y XXIII de los *Ripios Aristocráticos*; extraigo del primero:

«Tentaciones me dan de creer que tenía razón D. Luis González Bravo cuando llamaba calamidad al ilustre duque de Rivas.

Pues para la literatura lo fué realmente. Por aquello que, al explicar su apóstrofe, decía D. Luis; por haber formado toda una familia de poetas, todos malos.

¡Y malos de veras!

Tan malos, como D. Leopoldo Augusto de Cueto, modernamente marqués de Valmar, que es cuñado.

Y como el marqués de Heredia, que es yerno.

Y como el marqués de Auñón, hoy duque de Rivas, que es hijo.

A los dos primeros ya los conocen ustedes como poetas malos. Al último le van ustedes á conocer ahora como peor, si cabe. No crea su excelencia que por haber retirado del comercio su tomito de poesías, es decir, de ripios, se va á quedar, en el doble de la manta. (p.204) No. Mi trabajo me ha costado hallar muestras que ofrecer á ustedes de su numen; mas como querer es poder, y yo quería, claro es que había de encontrarlas.

Yo sabía que el duque de Rivas actual, cuando no era más que marqués de Auñón y académico de la lengua, había publicado un tomito de versos, casi todos baladas, y todos muy malos, sin casi.

Empecé á buscarle por las principales librerías de la corte, y en unas no habían oído hablar de él, mientras en otras me decían al poco más ó menos: «Sí, aquí se vendía antes, es decir, aquí estaba de venta que vender precisamente no se vendía, y quizá sea usted el primero que pregunta por él... el primero después del autor, que preguntó varias veces; y como nunca se hubiera vendido ningun ejemplar, los retiró todos, diciendo que lo necesitaba para regalar á los amigos...»

—¡ Pobres amigos! —exclamé yo maquinalmente, y me fui, si no con la música, con el deseo del libro á otra parte.(p.205). ¿Qué hubieran hecho ustedes en este caso?... Mas lo que importa es saber lo que hice yo, y lo que yo hice fué seguir impertérrito buscando el libro.

Discurrí pedirsele á un ilustre poeta amigo mío, que lo es (las dos cosas, mi amigo y poeta), á pesar ser académico, y á quien, por esta última cualidad, debía de habérsele regalado el duque.

Así era, en efecto; mi amigo tenía el libro; sino que cuando le dije lealmente el objeto con que se le pedía, no quiso dármelo.

Ustedes creerán que aquí desistí ya de mi propósito, pues la verdad es que cualquiera con esta serie de fracasos se aburre y deja el libro para no volver á acordarse de él en su vida.

Pero precisamente por eso no me aburrí yo, porque yo no hago nunca lo que hace cualquiera. Yo me propuse hacerme con el libro, no *hacerme del libro*, como dice bárbaramente la Gramática de la Academia, y lo conseguí, sin que les importe á ustedes saber

cómo ni dónde. Etc. etc. »

7. El saber de Cueto

El Marqués de Valmar desde hace unos años, es defendido por 'un redactor joven de *La Epoca*' contra la suave crítica mía de sus versos', y refiriéndose al cronista, anatematiza así Valbuena¹³:

« Un redactor joven..., digo, yo no sé siquiera si es joven, pero me parece que lo debe ser, porque lo que escribe es bastante tierno, á más de que creo que él mismo lo dice que joven; un redactor joven de *La Epoca*, parece que había comido alguna vez en casa de don Leopoldo... pues... Augusto... vamos., de Cueto (a) *marqués de Valmar* desde hace unos años; ó por lo menos, había estado allí de tertulia, según él mismo dice, y se creyó en obligación de defender ó de hacer como que defendía á don Leopoldo contra la suave crítica mía de sus versos. Para lo cual escribió un articulejo con el título de *casco democrático*. (...)

Siempre es una buena cualidad y hasta una razón de bastante poder para explicar la defensa de don Luis, aunque no de bastante fuerza para hacer que los versos malos del marqués de Valmar dejen de ser malos. Pero lo peor es que da otras razones el señor don Luis en favor de su defendido, mucho más débiles todavía que la de los recibimientos afables».

8. Fernández Shaw, y cien más, con los variados tonos de su deleitoso canto poético.

He aquí el irónico juicio de Valbuena¹⁴ en los *Ripios Vulgares* (cap. XIII), en el que se lleva también de pasada a Cañete:

«Y tan joven y ya tan., mal poeta! que desde luego cayó bajo la protección de don Manuel Cañete.

El cual don Manuel.... le escribió un prólogo, ó cosa así para el primer tomito de versos, diciendo que estos eran sublimes y otras cosas...; en fin, lo que puede decir un académico del trapío de don Manuel; lo contrario de la realidad.

En trueque de lo cual, el joven diz que asegura que don Manuel es el poeta menos pedestre y de más vigorosa y alta inspiración de cuantos han invocado a las musas. ..El joven se llama Carlos Fernández, para servir y alabar a Cañete. Fernández y otro apellido que unos pronuncian sa y otros so, pero que yo no sé apunto fijo cómo se pronuncia».

§ IV. LA OMISIÓN DE VALBUENA.

Como puede comprobarse por las ejemplificaciones anteriores, los poetas que Eduardo Calcaño reseña y califica en *La Ilustración Española y Americana*,

¹³ Ripios Aristocráticos XVII, p.160-1

¹⁴ Cf. Joaquín Serrano y Serrano. Polémicas...p. 191-194

mecieron un juicio bien distinto a D. Antonio de Valbuena. Es cierto que hay otros poetas citados sobre los que el crítico guarda silencio; pero parece que todos ellos o pertenecen a la aristocracia académica, o están amparados bajo el cobijo académico. Vuelvo a preguntarme ¿que razón(es) hubo para no incluir a Valbuena? ¿Por qué el seleccionador omitió su nombre? Poquísimos de los seleccionados han pasado a la historia literaria. Pero ¿qué sabemos del autor de esta *Crónica Literaria*?

§ V. ¿QUIÉN ES EDUARDO CALCAÑO?

Sólo puedo hacerme una pregunta sobre su identidad ¿Pertenece este Eduardo Calcaño a la familia hispanoamericana de los Calcaños, dinastía según Valbuena y que aparecen entre los nombres que el *Diccionario* de la RAE dedica a los miembros de la misma ya sean de número, o bien correspondientes? Aparecen: Julio Calcaño, *Secretario* de la Academia venezolana, José Antonio Calcaño miembro de número, de la misma. Del primero, Valbuena dice en los *Ripios Ultramarinos*¹⁵

«Julio Calcaño, (...) Este vate, académico de la correspondiente de allá, pertenece á una especie de dinastía de Calcaños, ya antigua en el país, todos ellos muy tentados á escribir versos, sin que ninguno haya conseguido, como poeta, pasar de la altura de su apellido.

La composición de Julio Calcaño se titula *Acuarela* y está dedicada a un señor *Alirio Díaz Guerra*, que será otro mal poeta regularmente.

De estilo modernista, quiere, por el número de versos y la combinación de los consonantes, parecer un soneto; pero no siendo sus versos endecasílabos, que son los propios del soneto en castellano, sino de doce sílabas., y tampoco de doce propiamente, sino de siete y de cinco escritos cada dos como uno solo, más que á soneto suena á seguidilla mal concertada»

Del segundo, Jose Antonio¹⁶, dice Valbuena:

«Pero todavía tenemos allá en Venezuela otro Calcaño no menos vate ni menos ripioso que los conocidos, el cual se firma J. B. Calcaño y Paniza.

La composición de este vate., y la llamo así porque de algún modo tenía que llamarla, se titula *Los muertos del mar*, y lleva debajo del título el tema siguiente: (...)

Así, con la firma primero que el texto, lo pone el vate, sin duda por ir contra la costumbre general de poner primero el texto y debajo la firma.»

¿Constituyen los Calcaños una especie de clan, como pudo formarlo Mon-

¹⁵ Montón 4º capítulo I, pág.7

¹⁶ Montón 4º capítulo XIX, pág.283 y ss.

tes de Oca (correspondiente de la Academia mejicana) y Roa Bárcena (aspirante permanente) fustigados por Valbuena¹⁷?

§ VI. Estas simples muestras ofrecen al lector, frente a las melosas (¿aduladoras?) frases del cronista Calcaño una vigorosa visión del polemista, mordaz e irónica, con hallazgos lingüísticos sorprendente vg.: *Obligación de defender ó de hacer como que defendía; todos muy malos, sin casi; yo no hago nunca lo que hace cualquiera; usted será mal escritor ¿qué digo, será? lo es usted positivamente etc. Etc.*

§ VII. LIMITACIÓN DE LA MATERIA

Y quisiera en estas páginas escritas por motivos jubilares, acercarme a la figura de Valbuena, a sus escritos desde una perspectiva que aúne por un lado mi condición de estudioso de la lengua y por ende la literatura, y por otro que tenga en cuenta la especialidad de la persona a la que va ofrecido el homenaje: la literatura hispanoamericana, terreno movedizo en el que solo prefiero gozar de su, por lo general, sugerente escritura.

Un estudio pormenorizado de los escritores *hispanoamericanos* cuya(s) obra(s) fueron literalmente vapuleadas por Valbuena, resultaría excesivo e impropio para las páginas de un homenaje teniendo en cuenta que fueron más de 70 los poetas analizados por el leonés, y de muy variada catadura temática.

He escogido, en consecuencia, una figura sola, acaso la más duramente vapuleada – la de D. Ignacio Montes de Oca -. En Montes de Oca además, coincide otra circunstancia; es del grupo de académicos extranjeros que aparecen en el Diccionario de 1884 (12^a edición) motivo para estar en el punto de mira de Valbuena con lo que la unidad de tema se garantiza; so pretexto de la crítica de Valbuena al Obispo de San Luís de Potosí, se permitió Valbuena ironizar, fustigar o simplemente aludir negativamente a D. Marcelino Menéndez Pelayo (D. Marcelino no entró al trapo de la polémica con Valbuena).

Y si se añade que Montes de Oca mereció ser recogido por Menéndez Pelayo en su *Biblioteca de traductores españoles* (acaso por la dedicatoria al polígrafo santanderino que el Obispo hizo de sus *Traducciones griegas*), aunque en la *Historia de la Poesía Hispano-Americana* le dedicara una simple nota a pie de página¹⁸, queda justificada la elección del tema con los flecos indirectos.

¹⁷ Montón 4º capítulo XVII-XVIII

¹⁸ *Historia de la Poesía Hispano-Americana*, CSIC, 1948, tomo I p.137. Habrá que comprobar si la referencia de D. Marcelino, en su *Biblioteca de traductores españoles*, a Montes de Oca, no formaba

En tanto la biografía de Valbuena amplísima pudo ser conocida por medio del *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano*, la del Obispo mejicano en lo esencial la sabemos por la obra de D. Marcelino aunque (en extensión al menos) sea insignificante comparada con la publicada del leonés en la *Enciclopedia*.

Por curiosidad he consultado la *Historia de la Literatura Hispanoamericana*¹⁹, en cuyo vol. II debería aparecer nuestro autor y solo he encontrado en la pág. 94 una nota – la 7- en la que se da la irrelevante noticia, desde la perspectiva literaria, de la convivencia política de Ignacio Monte de Oca y José M^a Roa Bárcena calificados como conservadores frente a otros republicanos como Ignacio Ramírez. Por cierto, Roa fue también acremente criticado por Valbuena en los *Ripios Ultramarinos*²⁰.

Por ello me permito traer a colación la biografía que D. Marcelino Menéndez Pelayo, trae del Obispo en su *Biblioteca De Traductores Españoles, III*, Madrid CSIC, p.430-31, con lo cual podrá juzgar la objetividad o el apasionamiento del Obispo:

§ VIII. BIOGRAFÍA DE MONTES DE OCA Y OBREGÓN, IGNACIO.

«Nació en Guanajato, capital del Estado de este nombre en la República de México, el 26 de julio de 1840. A los doce años comenzó sus estudios en un colegio de Inglaterra. Cursó las ciencias eclesiásticas en Roma, graduándose de doctor en Teología en 1862, y ordenándose de presbítero el 28 de febrero de 1863, en la basílica de San Juan de Letrán. El 1865 se graduó de doctor en ambos Derechos. Cura párroco de Ipswich (Inglaterra) donde hizo su aprendizaje de misionero, predicando en la lengua del país. Cura de Guanajato, después; capellán de las tropas pontificias, promotor fiscal de la Curia de México, capellán de honor del Emperador Maximiliano, camarero secreto de Su Santidad en 1873, primer obispo de la diócesis de Tamaulipas, preconizado por Pío IX en 1871; obispo de Linares después y actualmente obispo de San Luís de Potosí. Las empresas de su apostólico celo merecerían narración muy detenida, que no cuadra a propósito de este libro. En su primera diócesis, levantó de planta el Seminario Conciliar, y la Catedral, restaurando además muchas iglesias. Como obispo de Linares, sostuvo larga guerra con el gobernador de Cohanila en defensa de las libertades de la Iglesia y combatió enérgicamente la introducción del anabaptismo en aquella región fronteriza de los Estados Unidos.

En el mundo de las letras es conocido con el seudónimo de (p, 431) *Ipandro Acaico*, con el cual ha firmado la mayor parte de sus trabajos poéticos. Entre ellos descuellan sus traducciones en verso castellano de los *Poetas bucólicos griegos* (México. 1877; Madrid,

parte de la *Antología de poetas hispano-americanos* en cuatro volúmenes del fondo editorial de la Librería de Don Victoriano Suárez, de la calle Preciados .

¹⁹ Madrid, Cátedra, 1987

²⁰ Montón 1º, 2ª edición. capít. XVII, p. 207 y ss. Antes se había publicado en los *Ripios Vulgares*.

r880); odas de *Píndaro* (México, r882; Madrid, 1883). Tiene, además: traducida en parte. la *Argonautica* de Apolonio de Rodas, y varias anacreónticas y piezas sueltas de la *Antología Griega*. De sus versos originales hay dos ediciones, muy aumentada la segunda (México, 1878; Madrid, 1896). Tres voluminosos tomos encierran sus *Obras Pastorales y oratorias* (México. 1883-1884), muchas de las cuales se habían impreso antes por separado. En 1868 fundó en Guanajato y redactó casi solo, una *Revista Católica*, de la cual llegaron a salir dos tomos.

Reservamos para la *Biblioteca greco-hispana* el estudio de los trabajos de este eminente helenista, ornamento de la Iglesia de América».

§ IX. Entrando ya en materia de este artículo, debo señalar como nota dominante de los escritos de Valbuena -no los de creación literaria: **novelas, cuentos, parábolas** etc.- una que impregna toda la obra denunciando la personalidad de su autor; me refiero al aire polémico de que la penetra, como buscando o incitando a que se le plante cara, y, por otra parte, su ingenio y capacidad para traer a colación asociaciones lingüísticas que le permiten zafarse y abandonar por un momento su discurso, para devenir por otros derroteros donde se deja indefenso a ese nuevo adversario evocado por la asociación y a quien á veces tritura y pulveriza

Joaquín Soto y Soto²¹ ha publicado las polémicas particulares que mantuvo con las figuras literarias del momento (ahora recogidas en su libro *Antonio de Valbuena*, León 2007); pero esas largas diatribas no agotan su mordaz discrepancia, sino que ya aparecerán esos personajes a lo largo de sus escritos indicados con una frase, a veces muy corta, y que viene a ser como un recordatorio o aviso al aludido de estar pronto a empuñar las armas dialécticas.

Sirva de muestra las referencias a Menéndez Pelayo, por la ilustre personalidad del santanderino. Y acaso deba empezar refiriéndome a las vacilaciones que se dieron – y aun se dan- entre “Menéndez Pelayo” y “Menéndez y Pelayo” para citar al glorioso polígrafo.. Creo que la razón hay que buscarla en la forma de referirse Valbuena a sus polemizados; a D^a Emilia Pardo Bazán la llama D^a Emilia Pardo, o el nombre completa, o D^a Emilia; a Menéndez Pelayo o simplemente Marcelino o Marcelino Menéndez., o Marcelino Menéndez y Pelayo²²; todo ello para mortificar a los autores con una malignidad un tanto ingenua. Por ejemplo en la crítica inmisericorde que Valbuena hace a D. Ignacio Montes de Oca, obispo mejicano protagonista cuya crítica por Valbuena ocupará las páginas que siguen, encuentro entre otras referencias:

²¹ Polémicas de Antonio de Valbuena con sus contemporáneos sobre la corrección gramatical y los defectos del Diccionario de la Academia, en *EH. Filología*, 28, 2006, pp.185-220

²² «Parece enteramente [la poesía que critica] de Marcelino Menéndez y Pelayo. Con lo cual ya está dicho que no puede parecer poesía. Ni serlo.» (Montón 2º, VI,105).

“Lo primero que yo leí del señor Montes de Oca fué una composición á Marcelino, otro paganizante, pues, como dice el refrán, Dios los cría y ellos se juntan” (II, 7).
“La composición comenzaba diciendo á Marcelino Menéndez:” (II, 8)

Este procedimientos, se concreta y materializa de diversas modos según la naturaleza de la obra, o del autor, criticados. En los *Ripios Ultramarinos* sus diatribas van contra poetas hispanoamericanos –o así se lo creen y denominan ellos- vinculados o no, con la Academia. En el caso del obispo Montes de Oca el pretexto de haber dedicado sus poesías a don Marcelino.

Pero también so pretexto de la dualidad **fondo /forma** arremete contra escritores peninsulares, como D^a Emilia Pardo Bazán, He aquí el texto de ‘*Ripios Ultramarino*²³ en el que por su temática, no debieran entrar escritores peninsulares con la extensión que le dedica:

«Puede que se figuren ustedes que las *poesías* no laureadas de D. Eduardo de la Barra son mejores que las favorecidas con el premio en el certamen *sugestivo* del Sr. Varela. Porque, como peores, ya no cabe... Pues no, no son mejores. Verdad es que peores no podían ser; pero podían y pueden ser, y, en efecto, son igualmente malas. Duras y desaliñadas en la forma; frías, insustanciales y llenas de prosaísmos en el fondo. Y eso que del fondo no quiero hablar.

«Porque como la señora Doña Emilia Pardo Bazán, en ese *Nuevo teatro crítico* que escribe mensualmente, poco más que para su particular uso²⁴, creo que ha dicho que no veo apenas más que la superficie de las cosas, podía parecer que trataba de defenderme de ese cargo si hablara del fondo; y nada hay más lejos de mi ánimo que hacer semejante defensa.

No la necesito, á Dios gracias. etc.²⁵

²³ Montón Primero IX., 99 y ss.

²⁴ En mi opinión, Valbuena hace un casi desapercibido juego de palabras en el sintagma ‘*para su particular uso*’. Segmenta el vocablo como **parti-cular**, -con primera articulación- dejando ahora la frase convertida en una infamante valoración de los escritos del *Nuevo Teatro Crítico*: sólo sirven para poco más que un ‘uso higiénico’. Tal expresión la reitera Valbuena al menos en otra ocasión. Una Agudeza nominal basada, en mi opinión, en la falsa 1ª articulación que Valbuena hace de la palabra ‘particular’= **parti-cular**.

²⁵ Merece la pena acabar la transcripción del texto por los ataques sutiles contra la Pardo; ha sido publicado por Serrano y Serrano en las *Polemicas...*, y en su libro *Don Antonio de Valbuena*:

«Pues ya se sabe que la buena de Doña Emilia dijo esa y otras cosas, contra lo que siente, para ver de congraciarse con los académicos, porque tiene el afán de ser académica.

Y, naturalmente, ha pensado: «Qué *cosa* más grata para los académicos puedo yo hacer que escribir algo contra Valbuena?... Por una cosa así han hecho académico á Comelerán, el cual no escribió, porque no sabe, pero firmó con el barbarismo de *Quintilius* unos artículos contra Valbuena escritos por Tamayo, Cañete, Marcelino, Cánovas y otros... Pues manos a la obra.»

Volviendo á las *poesías* con *pe* encarnada de D. Eduardo, verán ustedes cómo son las que no han recibido premio. etc. etc. »

Y continúa ya con el poeta correspondiente de la Academia, D. Eduardo de la Barra.

Para concluir estas referencias a D^a Emilia, diré que no solo es en este montón, sino también en *Ripios Ultramarinos*, Montón II²⁶, p.92. en donde Valbuena la saca a relucir; fue de hecho la polémica más continuada y duradera (que no son sinónimos) que mantuvo Valbuena.

§ X. LA CRÍTICA DE VALBUENA

Con distintas variantes, es la dualidad fondo /forma la que (no podía ser de otra forma) vertebra gran parte de su crítica, mordaz a veces, divertida como para no tomar en serio al criticado etc. etc.

1. La cacofonía –privación de armonía, como la llamará- le produce a Valbuena un espasmo de tal índole que se le hace insufrible en cualquiera de sus manifestaciones y da la impresión que la persigue con tenacidad implacable porque denota la mala índole y calidad del verso:

He aquí la dedicatoria que Montes de Oca pone a su obra dirigida a D. Marcelino

«Hijo querido de la griega musa,
Gloria naciente del hispano suelo!
Agradecido te saluda Ipandro,
¡ínclito púber!»

Para inmediatamente continuar:

Y se decidió Doña Emilia. Porque lo que es el afán de ser académica le tiene tan desapoderado, que cuando se enteró, ó creyó enterarse, de que el obstáculo más serio que tenían los académicos para recibir á una señora, era el temor de verse privados de contar en las sesiones cuentos verdes, que es su entretenimiento favorito, dio ella en escribir novelas verdes (*Morriña*, *Insolación*, *Una cristiana*, etcétera), como queriendo demostrar que no la asustarían los cuentos aunque verdiguearan [creado por Valbuena frente a la Academia] un poco, siendo el verdor artístico... Porque Doña Emilia se suele disculpar (p. 101) de las verdosidades de sus novelas, diciendo qué el *arte* es independiente y que el arte es libre, etc. ¡Ah, mi amiga Doña Emilia! Porque la quiero á usted bien se lo digo. Crea usted que no hay semejante libertad ni tal independencia del arte. Ni el arte ni ninguna manifestación del pensamiento humano es independiente de Dios y de su ley santa.

Créalo usted ahora; no aguarde usted .á creerlo á la hora de la muerte»

²⁶ Capit. VI, p. 92-96

«¿Cómo pagarte la *preciosa* lira
que me mandaste de tu amor en prenda?
Aunque me pides mi zampoña en cambio
Dártela temo...»

Y este verso final desencadena en Valbuena el aluvión de su estro satírico o irónico, que engloba tanto al dedicador como al que va dirigida la dedicatoria.

« Darte-la-te-mo... Te-la-te... ¡Qué suavidad y qué dulzura y qué combinación tan elegante!; irónica expresión, decimos nosotros, justificable tan solo para una aliteración y no a una combinación silábica como la señalada: te-la-te.
« ¡Y luego, todo un señor obispo andar ahí con la monada de la zampoña para significar sus malos versos, y con el embuste de la lira preciosa para significar los de Marcelino, igualmente malos!... »

Y continúa con otra estrofa en cuyo contenido aparece la dualidad que venimos comentando de forma vs. fondo:

« ¿Pueden mis *cañas* á las cuerdas de oro
Ser *comparadas*, y al *ebúrneo plectro*
Con que los himnos de Catulo y Safo
Blando repites?!... »..

¡Y tan blando! ... Como que los repite con todas sus obscenidades asquerosas. [fondo]
Que por lo demás, los versos de Marcelino Menéndez son tan duros y tan malos como los de su amigo [forma]
Los cuales, según se ve, además de la insulsez del fondo, tienen asonantados [forma] los hemistiquios:

«Cómo *pagarte*.
Que me *mandaste*...
Pueden mis *cañas*...
Ser *comparadas*...»

Y tienen asonantados los versos de una estrofa con los de la siguiente:

«Dártela temo...
Ebúrneo *plectro*...»

Todo lo cual, en estos versos libres de la sujeción del consonante y privados de ese elemento de armonía, es defecto insufrible.

¡Ah! Pero... ¡pluguiera á Dios que los del señor obispo no tuvieran más que ese!»

Y al comentar la estrofa que comienza «Crucen los mares / y á tus manos lleguen...», en la que el poeta desea que sus cantos pastoriles lleguen a manos de Marcelino, cantos que al castellano ha vertido del 'nativo ritmo dórico', Valbuena comenta de una forma que se convertirá en habitual. "X no está bien, pero lo demás tampoco": como se ve una construcción que rompe la secuencia

lógico-sintáctica esperable “X no, pero Y sí” cuando X e Y pertenecen a órdenes distintos, y que se hace inesperada y por tanto fuera de lo trivial, si X e Y son subconjuntos de un mismo orden que se contradicen: “X no, pero Y tampoco”. Y así comenta Valbuena: *Nativo ritmo no está bien. Pero lo demás tampoco*.

2. Las cuestiones métricas constituyen otro punto de crítica de Valbuena; así por ejemplo, acentuaciones de endecasílabos sáficos que en vez de 4ª y 8ª sílabas, llevan además acento en la 6ª; tal como en el verso “los que modulo *férvidos* cantares”. Verso que además le sirve para criticar la impropiedad adjetiva de ‘férvidos’, atribuyendo a los cantares del obispo precisamente el antónimo: ‘A más que los cantares de usted no son férvidos, sino fríos como la nieve’. La descalificación -por la impropiedad- la resuelve en muchos casos devolviendo al texto la palabra propia, generalmente su antónimo. Está haciendo onomasiología.

3. Y es claro que Valbuena no desaprovecha la ocasión de criticar el fondo, cuando la palabra así lo exige; hace sociología semasiológica: las palabras para el lector tienen virtualidades que es preciso vigilar y denunciar los daños posibles que puedan ocasionar. Y así, los ‘férvidos cantares son el métrico fruto [= cantos pastoriles] de tiernos años o forzados ocios”. Y aquí se desencadena una diatriba contra la pasividad de los cristianos –y más en un Obispo-

« ¿Qué forzados ocios?... No, señor. Un obispo no puede tener ocios. Si no le da bastante que hacer el gobierno de su diócesis, ó se ve por fuerza mayor privado de gobernarla, que se ocupe en escribir; pero no *métricos frutos* ó versos insustanciales y paganos, apologías de la Religión Cristiana.

¡Pues apenas hay necesidad en estos tiempos malaventurados de defender la Religión Como que parece que sigue cumpliéndose en ella la profecía de David, ya cumplida en nuestro Redentor Divino (....) [p. 13] Y cuando tantísimos becerros mugen por todas partes, en ateneos, academias y periódicos, contra la Religión de Cristo, uno de sus guardadores se entretiene en hacer chucherías feas y hablar de la zampoña y rebautizarse de *árcade* romano... ¡Por Dios, señor obispo!... Piense usted en que ha de ser juzgado, y muy duramente.(....). Piense usted que se le ha de pedir estrecha cuenta del tiempo desperdiciado».

Objetivamente, muchas veces la crítica de Valbuena mezcla, o no distingue el plano de los mundos poéticos o virtuales y el de las realidades morales: en otras palabras ambos son mundo que tienen sus propias reglas y no resulta por razones de decoro literario un intercambio de las pautas que gobiernan unos y otras.

4. Esta dualidad fondo/forma articula muchas de sus críticas .Y así en pág. 16 ante la concurrencia de tres aes seguidas, Valbuena sentencia en una compa-

ración simétrica y popularmente bien acreditada:

«Dice el aforismo:

No hay obligación de tocar las castañuelas; pero, de tocarlas, hay que tocarlas bien; y de no tocarlas bien, no tocarlas.

Tampoco tiene nadie obligación de hacer versos; pero el que los haga, tiene obligación de hacerlos bien; y de no hacerlos bien, no hacerlos»

Es el respeto a las leyes métricas (una de las manifestaciones de la forma) el que debe ser observado en armónica conjunción con el fondo que tiene para Valbuena en mi opinión, prioridad sobre los aspectos exclusivamente materiales. Y así encontramos a propósito del siguiente inicio de la estrofa «No te avergüence de Neptuno y Ceres /en tus cantares invocar los nombres...», el siguiente comentario:

[p.16] «Pues sí, debe avergonzarle, sí, señor; porque para un cristiano es vergonzoso invocar esas tonterías.

«No te avergüences de Neptuno y Ceres
En tus Cantares invocar los nombres;
Cubra tan sólo sus *divinas formas* (¡!)
Púdico manto. »

Bueno: los quiere vestir á la moderna... ¿Y saben ustedes que estarían bien, Neptuno vestido de sietemesino, y Ceres y Venus de coristas de Mam'zelle-Nitouche!

Qué cosas discurren estos obispos clásicos, académicos!

Todo esto aparte de aquella tontería -por caridad no la llamo más que tontería- de las *divinas formas*.

Y aparte de que eso es confundir la forma con el fondo; porque se puede imitar la forma griega sin invocar á Ceres ni á Neptuno, pues la *mitología no es forma griega*, sino fondo de la *poesía griega*».

Una ultima muestra del tipo de comentario que hace Valbuena a propósito de la siguiente estrofa:

«Del frio norte las *heladas* hojas
Arroje al fuego la *piadosa* España;
A Víctor Hugo la *cristiana* puerta
Cierre Pirene. »

El poema servirá de pretexto para otra cuestión más ideológica y acuciante, y discutible: “Si fue el Renacimiento clásico un retroceso frente a la visión teocrática de la Edad Media”.

«Bueno, que se la cierre. Pero ¿qué adelanta con cerrar la puerta á Víctor Hugo, si se la abre á Teócrito y á todos los cantores de la materia y de los placeres sensuales?

[p.18] Y por otro lado, ¿cree el señor obispo que nos va á convencer de la necesidad ni aun de la utilidad de manosear los clásicos paganos, con estrofas tan prosáicas y tan rípiosas como esa del norte frío y las hojas heladas y los muchos epítetos y los asonantes de cierre y Pirene »

¡Ya, ya!

El ejemplo es para convencer á cualquiera... de lo contrario.

Y concluye:

«Renacimiento clame de Cantabria
Allá en los montes ¡inspirado vate!
Renacimiento clame en las aztecas
Playas Ipandro»

Bueno, clamen usted y él todo lo que quieran, porque nadie les ha de hacer caso.

Pero es muy triste, crea usted que es muy triste, oír á un obispo clamar desgañitándose: ¡renacimiento! ¡renacimiento! á estas horas, cuando todos los hombres de sana inteligencia y recto corazón están convencidos de que el renacimiento es la vuelta á la barbarie. Y de que el renacimiento del siglo xvi fue el que paró aquel generoso impulso, el que atajó aquella gran corriente de ideas elevadas y nobles que venía de la Edad Media y que no se sabe á qué altura de prosperidad espiritual hubiera llevado á las naciones cristianas.».

Obsérvese cómo Valbuena desliza su crítica desde lo puramente formal (esas rebuscadas imprecaciones debidas a los hipérbatos, dirigidas al ‘íclito vate= Menéndez Pelayo’; ‘a Ipandro= Montes de Oca’); y los lugares comunes para indicar su procedencia: ‘aztecas playas=Méjico (la parte por el todo); ‘Montes de Cantabria= Santander (con reiteración de la poco atractiva figura anterior, y a la que tampoco falta su hipérbato correspondiente). Rasgo este -el de los hiperbatones- –como los llamaría Jiménez Patón- que abunda excesivamente oscureciendo en algunos casos el sentido.

El lector constatará en las páginas de Valbuena que toda su sátira e ironía se resuelve en una crítica sobre el **fondo** (ideología, en sus distintas modalidades), o sobre la **forma** que rompe la armonía de los versos. Eso sí, hecha con humor o mordacidad la mayoría de las veces.... mordacidad que pocas veces hace llegar la sangre al río.

ANTONIO ROLDÁN PÉREZ

Universidad de Murcia

SOBRE LIBROS EN *INDIAS*: DE SU EXISTENCIA Y COMERCIO EN CUBA ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVII

1. INTRODUCCIÓN.

Desde el comienzo de la conquista de América llegaron desde la Península libros de diversos géneros¹. La llamada literatura popular llegó al mismo tiempo, con el resto de la sociedad civil y militar. Prueba de ello es el conocimiento que tenían el propio Bernal Díaz del Castillo y varios soldados de Hernán Cortés de los libros de caballerías². Concretamente, Jerónimo de Aguilar cuando fue encontrado prisionero de los indios yucatecos por la gente de Cortés en el año 1519, entre sus escasas pertenencias, conservaba un libro³.

La mayoría de aquellos pequeños libros, sobre todo los de comedias, llegaban sin cubiertas, en forma de folletos y su vida era efímera. Además, la mayor parte de esas obras eran "recicladas" por las autoridades para aprovechar el papel; pues la escasez de este artículo en los virreinos era constante, como veremos más adelante⁴. A todo ello debemos añadir el factor climático -con unos índices de humedad altísimos-, que junto con las catástrofes naturales y los avatares políticos constituyen las principales razones de que fuera casi imposible la supervivencia física de alguna de estas obras, o de los clásicos del llamado Siglo de Oro.

Pero la existencia de estas publicaciones la corrobora, por ejemplo, la concesión del monopolio del comercio de libros con México al conocido tipógrafo Jacobo Cromberger, desde 1500 hasta 1525⁵. Ante la ausencia de listados de exportación de libros al Nuevo Mundo, para saber cuáles eran las preferencias en la lectura, el inventario de existencias que dejó a su muerte en 1540 su hijo Juan Cromberger nos puede ilustrar sobre esta cuestión. En dicho listado se destaca una gran variedad en obras de ficción, una literatura en la que una cantidad importante de títulos estaban prohibidos. En el citado listado encontramos, por ejemplo: 1017 ejemplares de *Espejo de Caballerías*, 446 *Amadís de Gaula*, 800 *Troyanas*, 823 *Doncella Teodor*, 550 *Caballeros Oliveros de Castilla*, 325 *Celestina*

¹ TORRE REVELLO, J. *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1940.

² LEONARD, Irving A. *Los libros del conquistador*. La Habana: Casa de las Américas, 1983, pág. 83.

³ DÍAZ DEL CASTILLO, B. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. La Habana: Ed. Consejo Nacional de Cultura, 1963, tomo I, pág. 82.

⁴ LEONARD, Irving A. *Op. cit.*, pág. 219.

⁵ GESTOSO Y PEREZ, J. *Noticias inéditas de impresores sevillanos*. Sevilla: Diputación, 1924.

y un largo etc⁶. Los derechos exclusivos de que gozaba esta familia de impresores, hacen suponer que una parte considerable de todos estos libros se destinaban al incipiente mercado ultramarino⁷. Además, el envío de libros a Indias, aunque debía seguir los trámites requeridos por la Casa de Contratación a cualquier otra mercancía, gozaba de la exención de pagar tributos, privilegio que se mantuvo especialmente durante el reinado de los Reyes Católicos, quienes en una pragmática dada en 1480 la hicieron extensiva a los libreros, y que fue reafirmada en 1548.

No es de extrañar que una buena parte de la legislación de estos primeros años, en lo que a materia de libros se refiere, estuviera centrada en detener la introducción de cierta literatura profana (algunas obras de romances, caballería, etc). Así, el 4 de abril de 1531 se dicta una Real Cédula dirigida a los oficiales reales de la Casa de Contratación de Sevilla en los siguientes términos:

"...yo heseydo ynformada qse pasan alas yndias muchos libros de Romance deystorias vanas yde profanidad como son el amadis y otros desta calidad ypor que este es mal exerçio para los yndios e cosa en q no es bien qse ocupen ni lean por ende yo vos mando q de aqui adelante no consyntays ni deys lugar apersona alguna pasar a las yndias libros ningunos de ystorias y cosas profanas saluo tocante ala Religion xthiana e de virtud en que se exerçiten y ocupen los dhos yndios e los otros pobladores delas dichas yndias por que a otra cosa no se ha de dar lugar"⁸.

Prohibición que no tuvo mucho éxito, a tenor de la repetición que se hace en otras Reales Cédulas posteriores, como lo demuestra la del año de 1543, pero esta vez dirigida al Presidente y Oidores de la Audiencia del Perú, ordenándoles que no consientan vender, ni que haya en su distrito libros de romances, fábulas y otras materias profanas⁹.

A una fase inicial de prohibición legal de este tipo de obras en la primera mitad del siglo XVI, le seguiría otra de medidas de control cada vez más exhaustivas. Para ello, paulatinamente se fueron poniendo en marcha una serie de filtros que evitaran el paso a los nuevos territorios de una cada vez más larga lista de temas y de obras prohibidas. Así, por ejemplo, en 1550 por medio de una Real Orden de Carlos I, la Casa de Contratación se encargaría de revisar todos y cada uno de los libros, y de exigir a los remitentes una declaración de los temas que trataban: "que quando fe huvieren de llevar á las Indias algunos

⁶ LEONARD, Irving A. *Op. cit.*, págs. 86 y 87.

⁷ GESTOSO Y PEREZ, J. *Op. cit.*, págs. 86-99.

⁸ Archivo General de Indias (AGI). *Indiferente General*. Leg. 1961, lib. II. También ha sido reproducida por J. Toribio Medina y J. Torre Revello.

⁹ AGI. *Lima*. Leg. 566. Libro manuscrito, 1543-1548.

libros de los permitidos, los hagan registrar específicamente cada vno, declarando la materia de que trata, y no fe registren por mayor"¹⁰.

Unos años después, fue Felipe II en 1556 y 1560 quien sancionó y ratificó una Real Orden en los siguientes términos: "no confienta, ni permitan que fe imprima, ni venda ningun libro, que trate de materias de Indias, no teniendo especial licencia despachada por nueftro Confejo Real de las Indias, y hagan recoger, recojan y remitan con brevedad á él todos los que hallaren, y ningun Impreffor, ni Librero los imprima, tenga, ni venda; y fi llegaren á fu poder, los entregue luego en nueftro Confejo"¹¹. El incumplimiento de la misma acarrearba a los impresores y libreros una fuerte multa de 200.000 maravedis y la pérdida de la imprenta con todos sus instrumentos¹². Además, en las visitas que se efectuaban a las embarcaciones, otra Real Cédula ordenaba a los oficiales reales que se reconocieran todos los libros, y que los prohibidos se entregasen al Santo Oficio¹³. En 1585, también se ordenaría a los funcionarios de la Real Hacienda en América que revisaran las naves que arribaban a puerto por si se encontraba algún libro a bordo de los denominados prohibidos¹⁴.

Por tanto, no parece ilógico pensar que muchas de estas obras que se exportaban pasaran por la Isla de Cuba, y que algunas podrían haberse quedado en esas tierras. A ello tenemos que añadir la apertura de una sucursal en 1525 en México y el posterior establecimiento de la primera imprenta americana en 1539 por Juan Pablos; con lo que no es de extrañar -debido a las relaciones marítimas existentes entre estas dos zonas- que también llegaran algunos impresos. Todo ello nos permite inferir que desde un principio podían encontrarse tales obras en Cuba, ya que junto con Santo Domingo era de donde partían la mayoría de las expediciones hacia Tierra Firme.

Ahora bien, de todas las obras que pasaron a los territorios ultramarinos las que menos cortapisas encontraban eran las de temática religiosa; que fueron las que preferentemente el clero llevó consigo (biblias, breviarios, estampas, etc.). Lógicamente hacía falta difundir la religión, y para ello se necesitaba que

¹⁰ *RECOPILACION de leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas imprimir y publicar por la Magestad Católica del Rey Don Carlos II, Nuestro Señor. Libro I. Título XXIV. Ley V. Madrid: Ivlian de Paredes, 1681. Hay reimpressiones hechas en 1756, 1774, 1791 y 1841). La edición consultada es un facsímil publicado en 4 volúmenes en Madrid en 1973.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² Real Cédula. Valladolid, 5 de septiembre de 1550. *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Libro I. Título XXIV. Ley V. Madrid: Ivlian de Paredes, 1681.*

¹³ Real Cédula. Valladolid, 9 de octubre de 1556. *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Libro I. Título XXIV. Ley VII. Madrid: Ivlian de Paredes, 1681.*

¹⁴ Real Cédula. Madrid, 18 de enero de 1585. *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Libro I. Título XXIV. Ley VI. Madrid: Ivlian de Paredes, 1681.*

los nuevos súbditos conocieran la lengua del conquistador¹⁵. A la vez, también comenzaba a considerarse necesario ofrecer algún tipo de enseñanza para los naturales y para la gente que pasaba a Indias con un bajo grado de alfabetización. Por ello, otro buen contingente de libros de los permitidos para Ultramar, fue de temática educativa, para la enseñanza del castellano y el latín (gramáticas). Sirva de ejemplo, una lista de libros recogida por Leonard para ser vendidos en México en 1576, donde encontramos títulos como *Rudimentos o principios de gramática*, *Principios de retórica*, *In Syntaxim scholia* de Juan de Mal Lara. Diccionarios, tratados de retórica y gramática, como el siempre presente *Arte de la Lengua* de Elio Antonio de Nebrija (1442-1522) y, *De elegantia linguae latinae* de Lorenzo Valla (1407-1457)¹⁶.

Los privilegios otorgados y concesiones destinadas a favorecer, desde los primeros años, cierta educación y sus vehículos oficiales, los libros, se ve reflejada en la Isla cuando en 1523, por una Real Cédula se ordenaba a los Oficiales Reales de Santiago de Cuba que dejaran habitar, sin costo alguno, una casa propiedad de la corona a Achilles de Holden, "maestro de mostrar gramática" y de origen flamenco¹⁷. También, Torres Cuevas señala, que gracias al obispo Juan de Wite, se debe la existencia desde 1522, de un "maestrescuela" y de un maestre de música en Santiago¹⁸.

2. LAS PRIMERAS NOTICIAS DE LIBROS EN CUBA.

La primera noticia constatable de la existencia de libros en la Isla data de 1525, en Santiago en el testamento del cirujano Domingo de Alpartil, que dejó entre sus bienes "...15 volúmenes de libros grandes con ciertos cuadernos de libros", además de un "librillo que se dice *Memorial de Pecados*"¹⁹. Posiblemente sea la referencia más antigua conocida de un título en la Isla. A partir de este momento, y hasta la segunda mitad del siglo, son casi inexistentes las referencias a este tema.

¹⁵ Sobre material iconográfico conocemos en 1588, el "recibo de dote otorgado por Nicolás de los Reyes, soldado de la fortaleza de la Havana, de los bienes, ropas y alhajas traídos en dote por su mujer Mari Sánchez, la moza". Entre estos aparecen "cuarenta y cinco estancias (apreciadas) en cuarenta y cinco reales". ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribano Martín Calvo de la Puerta. 20 de julio de 1588. IV, fol. 295.

¹⁶ LEONARD, Irving A. *Op. cit.*, págs. 150 y 151.

¹⁷ Archivo Nacional de Cuba (ANC). *Academia de la Historia*. Leg. 50, exp. 332.

¹⁸ TORRES-CUEVAS, E. El obispado de Cuba: génesis primeros prelados y estructura. *Santiago* (Santiago de Cuba), jun.-sept., 1977 (26-27). Pág. 87 y ss.

¹⁹ AGI. *Santo Domingo*. Leg. 124. También GARCÍA DEL PINO, C. y FUENTE GARCÍA, A. de la. Introducción a la cultura en Cuba en los siglos XVI y XVII. Elementos para un nuevo enfoque. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Núm. 2, 1989, pág. 9.

La designación de La Habana en 1561 como el principal puerto de escala al implantarse el sistema de flotas del comercio de Indias, provocó que Cuba, y concretamente la región occidental, pasara a un primer plano, y comenzara a consolidarse como uno de los enclaves más importantes de América, relegando a un segundo plano la zona oriental de la Isla. Por otra parte, la vida cultural durante la segunda mitad del siglo XVI fue bastante reducida. Tan solo la labor docente de religiosos dejaba su huella. Sí sabemos, que en el Cabildo de 11 febrero de 1569 se acordó: "Ansi mismo se trató en este cabildo que por cuanto Su Señoría determina á su costa fundar en esta villa un colegio de la órden de la compañía de Jesús á donde sean doctrinados los hijos de vecinos de toda la Ysla ó de otras cualesquier partes que quisieren venir y ansi mismo para los hijos de caciques y otro niños é indios de la Florida que ocurrieren donde se han de leer y enseñar todas ciencias y artes"²⁰. No hemos encontrado noticia de la puesta en marcha de lo que hubiera sido el primer colegio en la Ciudad. Ramiro Guerra, nos comenta que unos pocos jesuitas, de paso en La Habana, llegaron a impartir instrucción entre los años 1568 y 1574. La institucionalización conocida de la enseñanza, llegaría al establecerse los franciscanos en 1574 y los dominicos en 1578 en La Habana²¹, y presumiblemente con ellos viajaría también un buen número de libros. Todo ello hacía, como consecuencia, que aumentarían las necesidades de papel en la Ciudad. Así, hemos localizado varias obligaciones por compras de mercancías, entre las que se encuentra el preciado género:

"Obligación contraída por Juan Ortiz, vecino de la Havana, a favor de Bartolomé de Morales, también vecino y regidor de esta villa, por 150 ducados en buena moneda de Castilla, que le debe de ciertas mercancías que le compró (...) una resma de papel en sesenta reales"²².

"Obligación contraída por Alonso de Molina, vecino de la Havana, a favor de Diego de Lara, mercader, vecino de esta villa por 1.500 reales de plata de a treinta y cuatro maravedís el real, que le debe por mercancías que le compro (...) Yten una mano de papel dos reales"²³.

²⁰ Existen trasuntadas y publicadas varios años. *Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana*. La Habana: Municipio, 1939, tomo II (1566-1574), pág. 99.

²¹ GUERRA Y SÁNCHEZ, R. *Manual de Historia de Cuba*. La Habana: Cultural, 1938, pág. 91.

²² ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribano Juan Pérez de Borroto. 20 de octubre de 1579. I, fol. 1036. ROJAS M^a.T^a. de. *Índice y Extractos del Archivo de Protocolos de la Habana 1578-1585*. La Habana: Imprenta Úcar, García y Cia., 1947, págs. 245-246.

²³ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribano Martín Calvo de la Puerta. 30 de junio de 1586. III, fol. 442. ROJAS M^a.T^a. de. *Índice y Extractos del Archivo de Protocolos de la Habana 1586-1587*. La Habana: Imprenta Burgay y Cia., 1950, pág. 116.

"Obligación contraída por Rodrigo Ortiz, vecino del Puerto Principe, estante en la Havana, a favor de Juan de Cabrera Betancor, vecino de esta villa, por 600 ducados de a once reales de plata cada uno (...) mercancías: (...) una rresma de papel a tres rreales la mano.... 60 reales"²⁴.

El primer antecedente sobre adquisición de libros por parte de una institución lo encontramos en La Habana, data de 23 de agosto de 1577, y se refiere a la propuesta de compra por parte del Cabildo de los libros titulados *Recopilación de Leyes de Indias*, *Libro de Ordenes Reales* y *Libro de las Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio²⁵. Una semana después se informa que se compraron dos libros de la *Recopilación de Leyes de Indias*, con un costo de 16 ducados, que se guardaron en el Cabildo²⁶. Es evidente que las obras legislativas civiles y canónicas fundamentales eran indispensables para la vida diaria de estas jóvenes poblaciones. Por otra parte, en 1588 hemos localizado que un "estante" de La Habana pago una deuda a un vecino de Jamaica, a través de una venta de ciertas pertenencias que tenía en Santiago de Cuba, mediante un poder otorgado, en donde entre éstas aparecen unos libros, de los que no conocemos nada más, por estar deteriorado el documento, precisamente en ese lugar:

Poder de Diego Muñoz, estante en la Havana a favor de Pero de Rivas, vecino de la isla de Jamaica, para cobrar del depositario general de la ciudad de Santiago de Cuba, 608 reales "que se hicieron en almoneda en la dicha ciudad de Santiago de Cuba, de cierta ropa mia (...) donde hizo dexación a la justicia de la dicha mi casa con la rropa que dentro llevaba (...) y tres o quatro libros de.....y otras minudencias que no me acuerdo, que todo se bendió en la dicha ciudad de Cuba, por mandado de la justicia: para otorgar la carta de pago correspondiente"²⁷.

Éstas y otras cuestiones nos corrobora la necesidad y existencia de cierto comercio librario difícil de determinar, ya que no sólo pasaban obras permitidas. La aparición de títulos prohibidos en las colonias hacía que se controlara no sólo su salida desde Sevilla, sino también la entrada en puertos americanos. Y así consta en el interrogatorio realizado en 1587, al maestro Pedro de Aguirre

²⁴ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribano Martín Calvo de la Puerta. Octubre de 1588. IV, fol. 542. ROJAS M^a.T^a. de. *Índice y Extractos del Archivo de Protocolos de la Habana 1588*. La Habana: Ed. C.R., 1957, pág. 249.

²⁵ Museo de la Ciudad de La Habana (MCLH). *Actas Capitulares de La Havana*. 23 de agosto de 1577. Libro 2, fols. 198-201.

²⁶ MCLH. *Actas Capitulares de La Havana*. 30 de agosto de 1577. Libro 2, fols. 201-204.

²⁷ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribano Martín Calvo de la Puerta. 23 de agosto de 1588. IV, fol. 427. ROJAS M^a.T^a. de. *Índice y Extractos del Archivo de Protocolos de la Habana 1588*. La Habana: Ed. C.R., 1957, págs. 208-209.

al arribar a La Habana: al que entre otras preguntas se le hizo la de "...si traen libros de los prohibidos"²⁸. Además, el miedo se basaba, por ejemplo, en hechos como que "los pescadores vascos apresaron en Terranova 24 navios de malhechores (...) siendo de notar que a su bordo se encontraron Biblias de Ginebra y barajas con figuras ridiculizando las ceremonias del culto católico"²⁹. A finales de la centuria, y a tenor de los registros de embarque, podemos decir que comienza a consolidarse un comercio más o menos continuo de libros, con los territorios ultramarinos³⁰. Quizás, por todo ello, en 1599 un tal Luis de Salas, en exposición dirigida a la Corona, aconsejaba dotar a La Habana de un comisario de la Inquisición, dependiente del Tribunal de México³¹.

Una serie de actuaciones a finales del siglo XVI comenzarían a consolidar a La Habana como la población más importante de la Isla. En 1592 se le otorgó el título de Ciudad, se iniciaron las construcciones de las fortalezas de El Morro y la Punta, aunque ya contaba con un importante astillero, así como con un grupo de comerciantes y artesanos que iban en aumento. Aunque no hay datos exactos y fiables para la población de Cuba durante los siglos XVI y XVII, según José María de la Torre, "En 1598 la población (La Habana) constaba de 800 vecinos ó sean 4.000 habitantes"³². Además, había que sumar una incipiente industria azucarera impulsada por la corona y apoyada por los grupos de poder tanto gubernamentales como eclesiásticos, que dieron como resultado una recuperación económica y una aparente mayor preocupación en el ámbito cultural y educativo³³.

Así, en el tránsito de un siglo a otro en La Habana, el cabildo destinaba unos 100 ducados al año a costear un maestro de gramática, encargado de la

²⁸ AGI. *Santo Domingo*. Leg. 118, exp. 194B.

²⁹ FERNANDEZ DURO, C. *La Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón*. Madrid: Museo Naval, 1973, tomo 2, pág. 339.

³⁰ Es precisamente en la década de los noventa cuando son más o menos regulares los envíos "oficiales" de cajas de libros a las principales ciudades coloniales. Véase AGI. *Contratación*. Leg. 1126, 4 y 9 de septiembre de 1598; Leg. 1131, 7 de junio y 13 de julio de 1599; Leg. 1134, 2, 6 y 17 de junio de 1600.

³¹ GUERRA SÁNCHEZ, R. et al. *Historia de la Nación Cubana*. La Habana: Ed. Historia de la Nación Cubana, 1952, tomo I, pág. 139.

³² TORRE, J.M. de la. *Lo que fuimos y lo que somos o La Habana antigua y moderna*. Habana: Imprenta de Spencer y Compañía, 1857, pág. 18.

³³ Según cierta descripción de La Habana de finales del siglo XVI, que cita textualmente de la Torre: "Hay en esta villa cuatro músicos que asisten á los actos á que se les llaman mediante un previo convenio. Son estos músicos: Pedro Almanza, matural de Málaga, violín; Jácome Viceim, de Lisboa, clarinete; Pascual de Ochóa, de Sevilla, violón; Micaela Ginez, negra horra [es decir libre] de Santiago de los Caballeros, vigüelista, los cuales llevan generalmente sus acompañados para ras-car el calabazo y tañir las castañuelas". TORRE, J.M. de la. *Op. cit.*, pág. 118.

enseñanza del latín a los hijos de los principales vecinos³⁴. No entraba dentro de los planes de la Corona dedicar fondos de la renta de propios al pago de ese servicio de instrucción; y es por ello por lo que en 1606 el cabildo habanero remite una misiva a su majestad argumentando y pidiendo autorización sobre el tema en los siguientes términos: "...por ir como va esta ciudad en aumento, para que también crezca en virtud, santos, virtuosos y buenos ejercicios, tienen muy gran necesidad haya en ella un preceptor de gramática que lea y muestre la gramática a los hijos de vecinos, con que se conseguirán tan grandes y buenos efectos"³⁵.

En esas fechas, concretamente en 1605, encontramos también el primer antecedente de conformación de institución o repositorio documental mediante una solicitud "...para que se haga Archivo y se ubique en la sala del Cabildo, para que esté con los libros y provisiones de la ciudad, según lo mandan las reales ordenanzas"³⁶. Esta medida de creación de un archivo entraba dentro de la política centralista y de control utilizada por Felipe III en la Isla. En el caso de Cuba se empezaron a buscar nuevos procedimientos para hacer más efectiva la acción centralizadora de la Corona, y en 1607 se decidió la división de Cuba en dos gobiernos, creando una segunda sede gubernamental en Santiago, aplicada en 1608. Esta decisión fue clave para el desarrollo cultural de toda la Isla, estableciendo fuertes diferencias, y en décadas posteriores marcó la preponderancia de La Habana, haciendo de ella el centro cultural e impresor por antonomasia.

3. EL SIGLO XVII. HACIA UN INCIPIENTE MERCADO LIBRARIO.

Durante la primera mitad del siglo la Ciudad crecía en importancia estratégica³⁷, y con ello su comercio, incluido el librario, como lo demuestra una operación de venta de libros, de diferentes materias, entre dos mercaderes de La Habana en octubre de 1600³⁸, y cuya relación de títulos y sus correspondientes precios es la que sigue en la tabla 1.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ANC. *Academia de la Historia*. Leg. 86, exp. 339.

³⁶ MCLH. *Actas Capitulares de La Habana*. 17 de marzo de 1605. Libro 4, fol. 72.

³⁷ Como lo demuestra una Real Cédula de 24 de mayo de 1634, donde ya se la denominaba "Llave del Nuevo Mundo y antemural de las Indias occidentales". ANC. *Reales Cédulas y Ordenes*. Leg. 3, exp. 12. Año 1634. Curiosamente fue el título que eligió Arrate más de cien años después para denominar su conocida obra.

³⁸ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*, Escribanía de Regueira, 6 de octubre de 1600, s/f.

| Nº ejemplares | OBRAS (1600) | Reales |
|---------------|--|--------|
| 47 | <i>Carlo Magno</i> ³⁹ | 3 |
| 35 | <i>Romanceros</i> ⁴⁰ | 6 |
| 24 | <i>Oratorios de Fray Luis de Granada</i> ⁴¹ | 5 |
| 19 | <i>Los Infantes de Lara</i> ⁴² | 1 |
| 12 | <i>Lusman Casado</i> ⁴³ | 6 |
| 11 | <i>Viaje de Jerusalem</i> ⁴⁴ | 5 |
| 10 | <i>Secretos de naturaleza</i> ⁴⁵ | 6 |
| 10 | <i>Celestina</i> ⁴⁶ | 6 |

³⁹ Se trata, probablemente, del *Carlo famoso* (Valencia, 1566), de Luis Zapata (1526-1595): inmensa crónica versificada de gran interés histórico, en 50 cantos y 20.000 versos. El resto de la épica carolingia conocida no parece encajar en este contexto.

⁴⁰ El *Romancero general* se publica en 1600 (Cfr. Rodríguez-Moñino, A.: *Las fuentes del Romancero General*. 12 vols. Madrid, 1957). A partir de mediados del XVI, se imprimieron unos pequeños volúmenes llamados "Romanceros". Entre los anónimos, están: *Cancionero de romances* (Amberes, s.a., Martín Nucio; 2ª ed. Amberes, 1550, *Romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se han compuesto* (Amberes, Martín Nucio, 1568 y 1573; Lisboa, Manuel de Lyra, 1581; Barcelona, 1587), y *Silva de varios romances* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550). Con nombres de autor: *Romances nuevamente sacados de historias antiguas*, de Lorenzo de Sepúlveda (Amberes, Juan Steelsio, 1551), *Cancionero de romances sacados de crónicas antiguas de España*, del mismo Sepúlveda (Medina del Campo, Francisco del Canto, 1570), el *Romancero historiado*, de Lucas Rodríguez (Alcalá, Fernando Romírez, 1579 y 1581; Huesca, 1586; Alcalá, Querino Gerardo, 1582), y la *Flor de varios romances nuevos y cancioneros*, de Pedro de Moncayo (Huesca, 1589). Puede verse en Menéndez Pidal, R.: *Cancionero de romances*, impreso en Amberes sin año. Edición facsímil, Madrid, 1945. La expresión "Romanceros" puede, en principio, designar cualquiera de ellos.

⁴¹ El dominico Fray Luis de Granada O.P. (1504-1543) fue -junto con Santa Teresa y San Juan de la Cruz- el escritor ascético-místico de la literatura española que más difusión obtuvo en el mundo y que más influjo ejerció en la espiritualidad católica de todos los tiempos. El "Oratorio" se corresponde con el *Libro de la oración y meditación* (Salamanca, 1554).

⁴² La Leyenda de los Siete Infantes de Lara (o Salas) había encontrado una versión, veintiún años atrás, en la obra de Juan de la Cueva (¿1550?-1610) *La tragedia de los siete infantes de Lara* (Sevilla, 1579).

⁴³ Con toda probabilidad, se trata del *Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, de Mateo Alemán (Sevilla, 1547-México, c. 1615), cuya primera parte acababa de imprimirse en 1599, pero que obtuvo un éxito inmediato sin paralelo en la época. Su autor partiría en 1606 para Nueva España.

⁴⁴ Los libros de viajes a Tierra Santa se venían sucediendo en gran cantidad, desde la *Fazienda de Ultramar* (siglo XIII). Con el título *Viaje a Tierra Santa*, Bernardo de Breindenbach había descrito la ciudad en 1484. Catorce años después, Pablo Hurus imprimiría una versión castellana del *Viaje a Tierra Santa*, del canónigo de Maguncia Bernardo de Breidenbach. Su traductor, Martín Martínez de Ampíes, hace algo más que una versión literal, al añadir comentarios propios e incluso otra obra suya: *Tratado de Roma*. Esta obra, profusamente ilustrada por Reuwich, alcanzó una gran difusión.

⁴⁵ CORTÉS, J. *Phisonomia y varios secretos de naturaleza*. Barcelona: Geronimo Margarit, 1614. 4ª edición.

⁴⁶ *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. A pesar de despertar como los de caballería la ira de los moralistas durante el siglo XVI, se hicieron 22 ediciones y se vendió con regularidad durante más de dos siglos desde su aparición en 1499.

| | | |
|------------|-----------|--------|
| 168 libros | 8 títulos | 737 r. |
|------------|-----------|--------|

Tabla 1. Venta de libros realizada en La Habana en 1600.

En dicha transacción también se recogen otro tipo de impresos y libros, pero destinados a la instrucción pública, como "Dies y seys dosenas y media de *cartillas* a cinco reales dosena" (198 cartillas a 5 reales la docena), más "48 Catones a 8 reales la docena". La cartilla contenía las primeras letras⁴⁷. El Catón era un libro compuesto de frases y períodos cortos y graduados para ejercitar en la lectura a los principiantes⁴⁸; en definitiva, era el primer o segundo libro de lectura. Además debemos añadir los dos utensilios básicos para escribir: 200 cañones⁴⁹ a "14 reales el ciento" y, una resma y media de papel a 44 reales, cantidad equivalente a 750 pliegos⁵⁰. El montante total de la operación ascendió a 926 reales⁵¹, en el que el material librario era el más importante exponente de la

⁴⁷ Según la primera acepción del *Diccionario* de la Real Academia Española, la "cartilla" es un "cuaderno pequeño, impreso, que contiene las letras del alfabeto y los primeros rudimentos para aprender a leer". Con el tiempo este término se utilizaría también para referirse, en su segunda acepción, a "cualquier tratado breve y elemental de algún oficio y arte". VIÑAO FRAGO, A. Aprender a leer en el Antiguo Régimen: cartillas, silabarios y catones. En: ESCOLANO BENITO, A. (Dir.). *Historia ilustrada del libro escolar en España.- Del Antiguo Régimen a la Segunda República*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Ediciones Pirámide, 1997, pág. 154. Según Agustín Escolano, desde 1583 hasta comienzos del XVIII disfrutaban de un peculiar monopolio las *cartillas* de la catedral de Valladolid. ESCOLANO BENITO, A. Libros para la escuela.- La primera generación de manuales escolares. *Op. cit.*, pág. 19].

⁴⁸ MARTÍNEZ DE SOUSA, J. *Diccionario de Bibliología y ciencias afines*. Madrid: Ed. Pirámide, 1989, pág. 123. Antonio Viñao, citando al *Diccionario de la lengua española*, nos dice que por "catón" se entiende un "libro compuesto de frases y períodos cortos y graduados para ejercitar en la lectura a los participantes. Era, pues, el segundo libro de lectura, aquel que se ponía en manos de los niños tras la cartilla. (...) El origen de este texto, en su versión clásica, arranca al menos de final del siglo III. Los *Disticha Catonis* o *Dichos* de Catón constituían un breve tratado de urbanidad y moral, ampliamente utilizado en Occidente durante el Medievo y el Renacimiento, cuyo texto original nos es desconocido pero del que se conservan un buen número de versiones posteriores que ofrecen una amplia diversidad en su contenido. Su difusión e influencia parecen haber sido consecuencia de su disposición y estilo didáctico, así como de su sencillez y graduación. Esta obra de la literatura didáctica latina, integrada por una serie de pensamientos o frases breves en prosa o en verso, experimentó a lo largo de su historia un proceso de cristianización progresiva tanto en el texto en sí como en los comentarios o glosas que se le añadían". VIÑAO FRAGO, A. Aprender a leer en el Antiguo Régimen: cartillas, silabarios y catones. En ESCOLANO BENITO, A. *Op. cit.*, págs. 155-156.

⁴⁹ Plumas de ave para escribir.

⁵⁰ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*, Escribanía de Regueira, 6 de octubre de 1600, s/f.

⁵¹ El libro era un objeto costoso y, al igual que otros estudiosos del tema, pensamos que era motivado principalmente por la carestía del papel. CHEVALIER, M. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Destino, 1976, págs. 20-21; FEBVRE, L. y MARTIN, H.J. *L'apparition du livre*. Paris: Albin Michel, 1958, págs. 162-173.

primera transacción comercial conocida de este género, y entre particulares. Es además la constatación documental de que las necesidades de la instrucción pública contribuyeron, como no podía ser de otra manera, a activar el incipiente comercio trasatlántico de libros. En 1604, se venden 120 cartillas, destinadas a la instrucción básica, y algunos *Libros de memoria*⁵² y, un año más tarde, 25 *Oratorios* de Fray Luis de Granada⁵³. En el mismo 1605 aparecen relacionadas ocho obras referentes a cuestiones farmacéuticas en el inventario de una botica⁵⁴.

Por otra parte, en 1602 se menciona en una escritura de alquiler de una casa, a un "librero"⁵⁵ y en 1607 a otro llamado Pedro Francisco, de origen portugués⁵⁶, establecido en La Habana como otros muchos compatriotas en la Isla⁵⁷. Es evidente que había cierto mercado para estos comerciantes de libros, que posiblemente ofrecían su género en mercados y ferias de las obras de siempre y de los últimos títulos aparecidos; como pudiera ser *El Quijote*, todavía no muy conocido, ya que sabemos que las flotas que zarparon en 1605 rumbo a México y Tierra Firme llevaban ejemplares de la primera edición de esta obra⁵⁸. También es posible que fueran de los llamados libreros "de lance", que se dedicaban a la compraventa de libros de segunda mano, restos de ediciones o saldos. Así, comenzaron a llegar remesas de libros con una cierta asiduidad, como la registrada en 1608 en la nao "Santiago" o, en 1621 cuando se embarca hacia La Habana "un caxon de libros" (sin más detalle, y formula que comenzó a ser habitual) en el navío "Nuestra Señora del Socorro" destinados al clérigo Juan Luis Angel⁵⁹.

Citamos en la tabla 2 la relación de libros llegados a La Habana en 1608, según Macías Domínguez, por ser una de las pocas listas que se han encon-

⁵² ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribanía Regueira. Año 1604, fols. 431, 483 y 689.

⁵³ *Ibidem*. Año 1605, fol. 236.

⁵⁴ *Ibidem*. Año 1605, fol. 538v.

⁵⁵ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribanía de Regueira. Año 1602, fol. 209.

⁵⁶ AGI. *Santo Domingo*. Leg. 100. Informe de D. Pedro de Valdés a Felipe III, 12 de agosto de 1607.

⁵⁷ Como así lo manifiesta una carta del capitán general Pedro de Valdés: "Portugueses de que ay muchos avezindados y cassados con mugeres e hijos e cassas pobladas en esta ciudad y en todos los lugares de la tierra dentro. Los quales tienen tiendas y mercadean publicamente y en Sevilla sus correspondientes de la misma nacion a cuyas manos va a parar todo el dinero Oro y Plata q. de aqui embian". AGI. *Santo Domingo*. Leg. 100. Informe de D. Pedro de Valdés a Felipe III, 15 de diciembre de 1605.

⁵⁸ RODRIGUEZ MARIN, F. *El Quijote y Don Quijote en América*. Madrid: Ribadeneyra, 1911, pág. 35. Sobre este tema también: AGI. *Contratación*. Leg. 1145a, fol. 259. Citado por LEONARD, I.A. *Op. cit.*, pág. 191.

⁵⁹ TORRE REVELLO, J. *Op. cit.*, pág. 217.

trado⁶⁰. Completaba dicho envío "una resma de copias" y otra de "cartillas del estanco", más nueve resmas de papel. Como vemos, en estos primeros años hubo un movimiento librario relativamente importante cuyas cifras podemos completar con los que llegaron de forma "ilegal". Hay diversos testimonios de esta llegada fraudulenta de libros, como la carta del capitán general Pedro de Valdés, que en 18 de julio de 1603 informaba a Felipe III sobre el contrabando e introducción de libros en Cuba, por medio de los rescatadores extranjeros que "...procuran yntroducer sus dañadas setas (*sic*) y herejías y asentarlas a entablarlas en los tales y para mejor lo hacer traen ciertos librillos a manera de horas traducidas en español y estos los dan por regalo y en ellos con figura y paliacion de santidad entrometen con disimulación sus herejías"⁶¹. Para ello se elaboró en la Península una "Memoria de los libros que se han entendido que han impreso los herejes para enviar a estos reinos de España" y en donde podemos citar *Las Instituciones de Calvino*, editada en Londres en 1597 o *La Biblia* impresa en 1602 en Ámsterdam, y otras cuya temática va en "contra de la iglesia católica y la monarquía española"⁶². En 1607 una Real Cédula expulsa a los extranjeros residentes en Cuba y los diferentes problemas surgidos con la interpretación de la aplicación de las normas inquisitoriales, hicieron que desde 1610 la Inquisición tuviera un representante oficial en la Isla dependiente de Nueva España, el notario Juan Bautista Guilisasti⁶³.

| Nºejemrs. | OBRAS INTRODUCIDAS EN LA HABANA EN 1608 |
|-----------|---|
| 24 | <i>Devocionario</i> de Fray Luis de Granada ⁶⁴ . |

⁶⁰ MACÍAS DOMÍNGUEZ, I. *Cuba en la primera mitad del siglo XVII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1978.

⁶¹ AGI. *Santo Domingo*. Leg. 129. Carta de D. Pedro Valdés a Felipe III, 18 julio de 1603.

⁶² Real Academia de la Historia. *Manuscrito* 9, 3662-158. Cit. por BOUZA ALVAREZ, F.J. *Del escribano a la biblioteca*. Madrid: Síntesis, 1992, págs. 140-141.

⁶³ TRELLES Y GOVIN, C.M. *Ensayo de bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII*. 2ª ed. Habana: Imprenta del Ejército, 1927, pág. 188; y PEZUELA, J. de la. *Historia de la isla de Cuba*. Madrid: C. Bailly-Bailliere, 1868, t. 2, pág. 10.

⁶⁴ Indistintamente referido al *Libro de la oración y mediación* (Salamanca, 1554), a la más famosa *Guía de pecadores* (Lisboa, 1555), o al *Memorial de la vida cristiana* (Lisboa, 1565).

| | |
|---------|---|
| 4 | Los cuatro libros de Zamora ⁶⁵ y el Bernardo ⁶⁶ . |
| 2 | Güelamo(sic) ⁶⁷ de la misa ⁶⁸ y otros de la Salve |
| 1 | <i>Arte de servir a Dios</i> del agustino Rodríguez de Solís |
| 1 | <i>La Aurea Evangelista Evangelica</i> ⁶⁹ |
| 1 | <i>Obras completas</i> del padre maestro fray Pedro de Balderrama ⁷⁰ |
| 1 | <i>Silva espiritual</i> de Alvarez ⁷¹ . |
| 1 | <i>Tratado del Purgatorio</i> ⁷² |
| 1 | <i>Summa y Explicación</i> de Manuel Rodríguez Francisco ⁷³ . |
| 1 resma | Libros pequeños de caballerías ⁷⁴ . |

Tabla 2. Libros llegados a La Habana en 1608⁷⁵.

A pesar de todas estas medidas en América circulaban libros prohibidos, como lo corrobora la existencia de ejemplares en las bibliotecas privadas. Otro ejemplo para la zona del Caribe, citado por Torre Revelló, lo encontramos en la denuncia que hizo en 1606 el obispo de Puerto Rico, fray Martín, en la que decía

⁶⁵ Son una serie de obras de temática religiosa (moral cristiana y sermones, preferentemente) de fray Lorenzo de Zamora, impresas y reimpresas en Alcalá, Madrid, Valencia, Barcelona y Lisboa en los primeros años del siglo XVII.

⁶⁶ *El Bernardo*; poema heróico. Es un extensísimo poema épico (40.000 versos, en 24 cantos), compuesto por Bernardo de Balbuena (1562-1627); y que fue considerada por Marcelino Menéndez y Pelayo como la verdadera epopeya del Barroco hispano (Cfr. *Historia de la poesía hispano-americana*, tomo I, Madrid). Hay una edición posterior titulada *El Bernardo o Victoria de Rosceualles*, 1624.

⁶⁷ Expresión o palabra inexistente no localizada.

⁶⁸ Al obispo de Ávila, Alfonso de Madrigal, mejor conocido como "El Tostado" (¿1400?-1455) se debe un *Tratado sobre la misa*, consistente en una serie de comentarios sobre textos religiosos.

⁶⁹ Creemos que se refiere a la obra del cisterciense Fr. Angel Manrique, titulada *Laurea Evangelica: hecha de varios discursos predicables con tablas de todos los santos y dominicas de este año*. Barcelona: Iayme Cendret, 1608.

⁷⁰ Fr. Pedro de Valderrama (1550-1611), agustino, predicador del rey.

⁷¹ ALVAREZ, A. Fr. *Silva espiritual de varias consideraciones*. 1º ed. de 1591. 2º ed. Salamanca, 1593; 3º ed. Salamanca, 1595.

⁷² Del sacerdote SERPI, D. *Tratado del purgatorio, y tratado espiritual sobre las lecciones de el oficio de Difuntos*. Barcelona, 1604.

⁷³ Creemos que se trata de: Fr. Manuel RODRÍGUEZ LUSITANO (1545-1613). *Explicacion de la Bulla(sic.) de la Santa Cruzada y de las clausulas de los iubileos y confessorarios(sic.) que ordinariamente suele conceder su Santidad muy prouechosa(sic.) para predicadores, Curas y Confesores, aun en los Reynos donde no hay Bulla*. 2º imp. Zaragoza: Vda. de Ioan Escarrilla, 1590. Se publicaron otras ediciones con adiciones en 1602-1604, y otra en Salamanca en 1607.

⁷⁴ Los poemas épicos o cantares de gesta todavía tenían aceptación y se mantenían dentro de lo que se ha denominado romanticismo caballeresco en la lectura en América. Los 480 pliegos que componen una resma eran encuadernados, la mayoría de las veces por el propio librero, para ofrecerlas así posteriormente al público, convirtiéndose en una actividad normal en este gremio, ya que solían comprar cantidades de volúmenes en rama. BOHIGAS, P. *El libro español*. Barcelona: Teide, 1962, pág. 231.

⁷⁵ MACÍAS DOMÍNGUEZ, I. *Op. cit.*, págs. 134 y 135. Las notas son nuestras.

que los navíos extranjeros que iban a cargar sal a Punta Araya, circulaban por las islas de Barlovento con libros luteranos, difundiendo "sus falsas y perversas sectas", así como otros donde se arremetía contra "la Iglesia Católica, su pastor y sus ministros"⁷⁶. Finalmente, se dotó a La Habana en 1634 de un comisario, procedente del Tribunal de Cartagena de Indias. Por otra parte, volvían a repetirse reales ordenes anteriores, como la de Felipe IV en 1641, que recordaba la limitación de "Que ninguna perfona pueda paffar a las Indias libros impreffos, que traten de materias de Indias fin licencia del Confejo"⁷⁷. La multa era de 50.000 maravedís y la pérdida del libro en cuestión.

Otro de los datos que pueden expresar el desarrollo, aumento e importancia de esta plaza es la cada vez mayor y patente necesidad de papel⁷⁸. Problema que no afectaba sólo a las colonias, sino que ya venía agravado desde la Península por las pocas fábricas existentes, que no podían abastecer la demanda, teniendo que recurrir a la exportación de papel desde Francia y Génova⁷⁹. Su abastecimiento era tan importante que un comerciante genovés, Carlos Espodrón, llegó a proponer a la Corona crear un estanco de papel, debido al fuerte contrabando existente⁸⁰. A mediados del siglo XVII, en La Habana había una gran carencia de este material, incluso oficialmente para la realización manuscrita de cualquier tipo de transacción publica o privada. Un ejemplo lo encontramos en las Actas Capitulares de 1648 cuando se expresa que "deben ser despachados en papel blanco ordinario, pues el papel sellado se ha terminado. Se han acabado los cuadernos con los sellos 3ro y 4to para formar los libros que se van recibiendo"⁸¹. Conocemos la cantidad consignada en papel sellado en esas fechas, según la entrada oficial en la Caja Real de La Habana en este ramo, entre septiembre de 1647 y octubre de 1649 fue de 27.182 reales⁸². De ahí el ascenso continuo que conforme avanzaba el siglo XVII experimentaban los envíos de este preciado bien a Cuba, ya que de los casi 500 balones de papel en los últimos

⁷⁶ A esta cuestión se debe el origen de la Real Cédula de 11 de febrero de 1609, incorporada a la *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias*. Lib. I, tit. XXIV, Ley XIV. Madrid: Ivlian de Paredes, 1681.

⁷⁷ *Recopilacion de Leyes de los Reynos de las Indias*. Tomo I, Lib. I, Tit. XXIV, Ley II. Madrid: Ivlian de Paredes, 1681.

⁷⁸ Durante toda la Edad Moderna era considerado uno de los bienes más importantes de las sociedades europeas y americanas. De hecho, uno de los problemas constantes de los territorios ultramarinos fue siempre la carencia de éste; cuestión que veremos será habitual y que se verá agravada sobre todo con la llegada de la imprenta, y que continuará hasta el siglo XIX.

⁷⁹ Sobre este tema VALLS I SUBIRA, O. *La historia del papel en España, siglos XV y XVI*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1980. 276 págs.

⁸⁰ GARCÍA FUENTES, L. *Op. cit.*, pág. 306-307.

⁸¹ MCLH. *Actas Capitulares de La Habana*. 11-/1648. Libro 1, fols. 96-98v.

⁸² La suma total entre los años 20-X-1645 al 28-I-1653 fue de 76.553 reales. Cifras tomadas de: MACÍAS DOMÍNGUEZ, I. *Op. cit.* Pág. 508.

treinta años del siglo XVII, 300 corresponden a la última década⁸³.

Tampoco debemos olvidar que en el siglo XVII, tras el aumento y consolidación de la jerarquía eclesiástica, también aumentó el número de colegios. La actividad del convento de Santo Domingo en el campo de la enseñanza adquirió, a mediados de siglo, el carácter de *studium generale*, cuyo contenido era similar al de las universidades, aunque no podían otorgar grados académicos. En 1670, los dominicos habaneros solicitaron al Ayuntamiento que elevara un informe al Rey manifestando la conveniencia de fundar en el Convento de San Juan de Letrán una Universidad como la de Santo Domingo, aunque no será hasta 1688 que el Cabildo trámite la petición a la Corona. Todos estos intentos fructificaran, como veremos más adelante, en la concesión papal de 1721 y su puesta en marcha en 1728⁸⁴.

Todo ello coincide, durante la segunda mitad del siglo XVII, que comienza a resurgir ese comercio librario que pareció detenerse en las primeras décadas del siglo pero que ahora retorna, para ya no cesar, con un protagonismo creciente⁸⁵. Para Cuba, en ese medio siglo, sólo tenemos constancia de la llegada de unas 30 cajas de libros⁸⁶ (Tabla 3), que no llegan ni al 1 % (0,41 %) del total de lo remitido desde la metrópoli hacia el Nuevo Mundo.

| Años | Exportación LIBROS (cajas) | | |
|---------|----------------------------|-----------|---------|
| | Cuba | N. España | América |
| 1650-59 | 12 | 172 | 673 |
| 1660-69 | 1 | 138 | 1931 |
| 1670-79 | 9 | 615 | 1487 |
| 1680-89 | - | 776 | 1292 |

⁸³ GARCÍA FUENTES, L. *El comercio español con América (1650-1700)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1980. Págs. 308-312.

⁸⁴ LEROY Y GALVEZ, L.F. La Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana. Síntesis Histórica. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 1966, núms. 1-2, págs. 81 y ss.

⁸⁵ Las licencias del Santo Oficio para embarcar libros durante los años 1623 a 1739, nos dan información de los listados de las diferentes obras. AGI. *Contratación*. Leg. 674. También en TORRE REVELLO, J. *Op. cit.* Apéndice, III-CCXXXVII.

⁸⁶ GARCÍA FUENTES, L. *El comercio español con América (1650-1700)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1980, págs. 308-312.

| | | | |
|---------|----|------|------|
| 1690-99 | 5 | 415 | 1253 |
| TOTAL | 27 | 2116 | 6636 |

Tabla 3. Exportación de libros a América 1650-1700⁸⁷.

Ahora bien, con este tipo de "mercancía" nos movemos en una nebulosa, puesto que a la información obtenida debemos añadir la que no ha sido localizada, y sobre todo el volumen de introducción a través del contrabando, sabedores de que tanto el papel, elemento básico en la administración colonial, como ciertos tipos de libros censurados eran una mercancía comercializada de manera fraudulenta a lo largo y ancho de estos territorios. Los géneros de libros más utilizados, los de temática religiosa y aquellos destinados a la instrucción pública, suelen ofrecer testimonio de la existencia y circulación de otros prohibidos. Así, en el *Sínodo Diocesano* celebrado en 1684 se dice que se debe: "...con todo cuidado enseñar a los niños y niñas la doctrina cristiana por el catecismo del padre Ripalda u otros de los aprobados y no por los formados por ellos, ni les den a leer sonetos profanos, ni novelas, ni libros de comedias"⁸⁸. Otra prueba de la circulación de estos libros la brindaba el gobernador Manzaneda, en 1693, al quejarse al rey del teniente auditor de guerra Diego Díaz Florencia; el que, decía dilataba un proceso contra los oficiales reales, alegando que no podía dictaminar, "...sin ver primero cuantos autores hallase en las bibliotecas de la ciudad"⁸⁹.

En cualquier caso, todas las cantidades citadas anteriormente son inferiores a las reales y, como el propio García Fuentes apunta: "es evidente que las cifras del comercio oficial no reflejan la verdadera importancia que debió tener en la masa global del comercio indiano las transacciones de papel y libros"⁹⁰, géneros como hemos comprobado sobre los que pesaba -sobre todo el papel- una fuerte demanda.

La Isla estaba en pleno proceso de organización y estructuración económica (distribución de la tierra), social (formación de oligarquías, sobre todo la eclesiástica) y cultural (formación de seminarios, conventos y colegios en manos

⁸⁷ Datos extraídos de GARCÍA FUENTES, L. *Op. cit.*, págs. 311 y 312.

⁸⁸ Biblioteca Nacional José Martí (BNJM). *Sínodo diocesano que de orden de S.M. celebró el ilustrísimo señor doctor don Juan García de Palacios, Obispo de Cuba, en junio de 1684. Reimpresa por orden del ilustrísimo señor doctor don Juan José Díaz de Espada y Landá, segundo obispo de La Habana; y anotada con forma a las últimas disposiciones eclesiásticas y civiles*. La Habana: Imprenta de Arazoza y Soler, 1814. 152 págs. Constitución VIII, título I, libro I.

⁸⁹ MARRERO, L. *Cuba: economía y sociedad*. Madrid: Ed. Playor, 1975, tomo 5, pág. 151.

⁹⁰ *Ibidem*. Pág. 310.

del clero). Acababa el siglo XVII, según estimaciones de F. Portuondo, con una población de unos 50.000 habitantes en la Gran Antilla⁹¹. La Habana según nos cuenta el viajero italiano Gemelli Careri, que la visitó desde finales de diciembre del año 1697 a marzo de 1698, contaba con unos 4.000 habitantes⁹². Curiosamente, justo cien años antes, Arrate, daba la misma cifra. ¿Errores de cálculo?, ¿estancamiento de la población?. Lo que sí parece claro es que todavía seguía siendo principalmente una importante ciudad de paso.

4. NOTICIAS A TRAVÉS DE PROTOCOLOS NOTARIALES.

En un documento de 23 de julio de 1614, María de Cervantes vende al alguacil y vecino de la ciudad de La Habana, Rui Gómez de Prado, por "300 ducados de a once reales, (...) todos los libros de latín y Romanze del estudio que le dexo por su testamento el licenciado Alonso Ruiz de Valdivieso, teniente general que fue desta dicha ciudad"⁹³. Debía de ser una biblioteca numerosa, ya que el precio es una suma considerable para la época; por lo que se llevó a efecto el pago en dos veces, 200 ducados al contado y los 100 restantes quedaban aplazados a agosto del año siguiente, hasta la llegada de los galeones de registro de plata. Aunque no hemos encontrado la relación de dichos libros -si es que se realizó-, podemos afirmar que estamos ante la noticia documentada de la primera biblioteca privada de la Isla.

Es probable, aunque no tenemos datos suficientes para afirmarlo, que la costumbre que existía en la Península por parte de las viudas de vender en las almonedas (lugares de pública subasta) los bienes heredados, y entre ellos los libros del difunto, se hubiera convertido por esta época en tradición, y llegara a América. La venta de libros en estas subastas era una forma habitual de adquisición, conformación y enriquecimiento de bibliotecas privadas de personas relevantes como la del Conde-Duque de Olivares⁹⁴.

En 1673 se publica en Madrid la obra *Arte de navegar* escrita en La Habana

⁹¹ PORTUONDO DEL PRADO, F. *Historia de Cuba*. 6ª ed. La Habana: Consejo Nacional de Universidades, 1965, tomo I, pág. 161.

⁹² El napolitano Giovanni Francesco Gemelli Careri dio la vuelta al mundo entre 1693 y 1698, publicando dicha experiencia en 6 volúmenes durante los años 1699 y 1700, con el título *Giro del Mondo*. Fue uno de los mayores éxitos de la literatura de viajes de la primera mitad del siglo XVIII (Hasta siete ediciones en italiano y traducido al inglés y francés). La Habana de fines del siglo XVII vista por un italiano. Presentación por J.P. Berthe. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 1971, núm. 2, págs. 63-85.

⁹³ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribanía Regueira. Año 1614, fol. 275.

⁹⁴ ESCOLAR, H. *Historia de las bibliotecas*. 2ª ed. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987, pág. 301.

por Lázaro de Flores⁹⁵, comenzada en 1663 y finalizada el 12 de junio de 1672. Sin embargo no pudo ver impresa su obra, ya que le sorprendió la muerte el 11 de febrero de 1673⁹⁶. Su muerte repentina hizo que su mujer tampoco reclamara inmediatamente la edición, lo que puede ser una de las razones de que no tengamos constancia de que circulara por la Isla⁹⁷. Ya en 1678 encontramos que su viuda, Juana de Esquivel vecina de La Habana, nombra apoderados para que ante el Rey y el Consejo de Indias: "y ante los demas que a nuestro derecho conbenga y pidan sea servido de conceder (...) lisencia para la ympresión de un libro que el dicho mi marido compuso yntitulado arte de nabegar"⁹⁸. Este documento ha hecho que algunos autores como García del Pino se preguntaran si es que habría ya imprenta en La Habana, puesto que el libro ya había obtenido licencia y había sido publicado. Sin embargo, debemos recordar que una reimpresión en una imprenta diferente a la primera edición debía obtener permiso o licencia, a la vez que éstas eran personales e intransferibles. Esta hipotética impresión se pudo llevar a cabo en la Península, o bien en México. No hemos encontrado documentación alguna sobre este tema, aunque la muerte de Juana de Esquivel a los pocos años, 1681, nos hace suponer que ya no se llevará a efecto dicho solicitud, ya que de sus tres hijos, inmediatos herederos, uno murió y los otros dos se ordenaron religiosos⁹⁹.

Otras informaciones que han servido para sostener el establecimiento de imprenta en La Habana la ofrecen los mismos protocolos notariales cuando en 1683 encontramos citado al vecino Andrés Juárez cuya profesión era "maestro librero"¹⁰⁰. Sin embargo, y a pesar de que algunos autores sostienen que puede ser una prueba de la existencia de talleres de impresión antes del siglo XVIII, debemos recordar que el título de maestro librero era el que según las *Ordenan-*

⁹⁵ Podemos considerarla como la primera obra técnica escrita en la Isla. FLORES, L. de. *Arte de navegar, navegación astronómica, theorica y practica*. Madrid: Imprenta de Julián Paredesa, 1673. Biblioteca del Museo Histórico de las Ciencias "Carlos J. Finlay". La Habana (Existe otro ejemplar en el Museo Naval de Madrid). Citado también por TRELLES Y GOVIN, C.M. *Ensayo de bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII*. Matanzas: Impr. El Escritorio, 1907, pág. 144; *Op. cit.* 2ª ed. Habana, 1927, pág. 261.

⁹⁶ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribanía Junco. Testamentos. Testó ante el escribano público Luis Pérez el 28 de enero de 1673. Archivo de la Catedral de La Habana. *Libro de Defunciones*, núm. 2, fol. 241.

⁹⁷ No encontramos ninguna cita de la obra en la literatura científica cubana de final del siglo XVIII, ni durante el siglo XIX.

⁹⁸ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribanía Junco. Años 1677 y 1678. Citado por: GARCIA DEL PINO, C. y FUENTE GARCIA, A. de la. *Op. cit.*, pág. 28.

⁹⁹ LOPEZ SANCHEZ, J. El primer libro científico escrito en Cuba. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 1973, núm. 64, (3), pág. 72.

¹⁰⁰ ANC. *Protocolos Notariales de La Habana*. Escribanía Ortega. Año 1683, fol. 99v.

zas de 1553 se necesitaba para abrir una tienda de libros¹⁰¹. Lo que significa que si bien no tenemos testimonio de imprentas, sí hemos encontrado la prueba de que en esa época existía una librería en La Habana, o lo que puede ser lo mismo, había una necesidad y una demanda de libros creciente que hicieron posible que un maestro librero llegara para abrir, probablemente, uno de los primeros, sino el primero, establecimientos de venta de libros de la Ciudad. Además, otro dato que ratificaría dicha demanda, es que en el año 1690 vivía en La Habana "Miguel Ruiz, oficial de encuadernar libros"¹⁰².

5. ALGUNAS OBRAS MANUSCRITAS Y LIBRARIAS SOBRE CUBA.

Varios son las obras manuscritas que precedieron a las impresas en Cuba y sobre Cuba, que por su aportación es relevante nombrar para no hacer una historia de la cultura impresa que negara inconscientemente cierto desarrollo cultural de la Isla antes de que llegara la imprenta. No es ésta una enumeración, que ya hace casi un siglo realizó brillantemente Trelles, sino un breve estudio que trata de mostrar la aparición de una evolución del sentimiento isleño, de la identificación de sus habitantes con la realidad caribeña. De esta manera son significativos los escritos realizados por algunos vecinos de la Isla que han llegado hasta nosotros. En La Habana son destacables los del Gobernador Pedro Valdés redactados entre 1602 y 1608. Aparte de su *Colección de cartas inéditas*, son importantes, por las noticias que en ellas se encuentran sobre la Isla, dos manuscritos citados por Trelles y Beristain: *Advertencias para que quiten los fraudes y daños que se notan en la Isla de Cuba* y *Carta dirigida al Rey en 3 de enero de 1604 en justificación de su conducta en el gobierno de la Isla y respondiendo á varias calumnias*¹⁰³. Pezuela consideró esta última como la mejor crónica de principios del siglo XVII.

Unos años después, en Santiago de Cuba, el Capitán Juan García de Navia y Castrillón, gobernador de la plaza a partir de 1614, dejó manuscritos importantes para la ciudad oriental, tales como *Relación original de las cosas mas necesarias é importantes que hay en el Gobierno de Santiago de Cuba de que da noticia el Capitán Juan García y Castrillón, Gobernador que fué de dicho Gobierno. Junio 18 de*

¹⁰¹ El oficio de librero estaba reglamentado por la Ordenanzas de 1553, que rigieron hasta principios del siglo XIX. Se establecía el aprendizaje durante un período de cinco años, después del cual los aspirantes lograban la categoría de oficiales. Los libreros, para poder tener tienda abierta, necesitaban adquirir el título de maestro, previo examen y, además, estar inscritos en la matrícula de la corporación. BUONOCORE, D. *Diccionario de Bibliotecología*. 2ª ed. Buenos Aires: Marymar, 1976, pág. 280.

¹⁰² AGI. *Santo Domingo*. Leg. 123, exp. 82.

¹⁰³ TRELLES Y GOVIN, C.M. *Op. cit.*, págs. 187-188.

1617 y *Relación de los ingenios de azúcar, ganados y minas que ay en el baiamo y govierno de Cuba*. Son trabajos que ponen de manifiesto las riquezas de la zona oriental, escritos en un afán de no quedar relegados por el desarrollo y evolución de La Habana. Para ello proponen soluciones que mantengan a la Ciudad como enclave fundamental en la Isla, y en la zona del Caribe, tales como que los buques negreros hicieran escala en Santiago.

De nuevo en La Habana, la ciudad, ya convertida en un centro de construcción naval y punto de reunión de las flotas, era un lugar visitado, con estancias más o menos largas, por personas relevantes en conocimientos e ideas, como por ejemplo Tomé Cano o el propio Alonso de Ercilla¹⁰⁴. Esta evolución insular surgida de la designación real del sistema de flotas, las nuevas construcciones y el astillero, hicieron surgir en la Ciudad un cierto sentimiento de identidad que puede verse reflejado en la obra *Espejo de Paciencia*¹⁰⁵, poema histórico dedicado al obispo Altamirano¹⁰⁶, escrito en octavas reales en 1608 por Silvestre de Balboa, escribano de origen canario y que fue el antecedente del movimiento proyectista que tendría lugar años más tarde¹⁰⁷. En él se narran los hechos acaecidos en 1604, cuando el pirata Gilberto Girón capturó al obispo citado, así como su rescate, y el triunfo de los vecinos de las cercanías de Yara sobre los piratas¹⁰⁸. La obra es un fiel reflejo de un mundo cultural en el que se expresaron las peculiaridades que empezaban a distinguir a Cuba dentro del conjunto de los territorios americanos, con frecuentes alusiones a la fauna y flora locales (biajacas, hicoteas, iguanas, jutía, piñas, tabaco, etc.). Muchos de estos términos nos llevan al campo del americanismo lingüístico más allá de los estrictamente del marco de la naturaleza (hato, sabana, bujío, etc). También debemos resaltar la utilización prematura, o poco frecuente todavía, del término "criollo" usado en el *Espejo* para diferenciar al nacido allí de los que llegaron de otras tierras ("crio-

¹⁰⁴ FERNANDEZ DURO, C. *La Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón*. Madrid: Museo Naval, 1973, tomo 5, págs. 338 y ss.

¹⁰⁵ *ESPEJO de paciencia. Donde se cuenta la prisión que el Capitán Gilberto Giron hizo de la persona del Ilustrísimo Señor Don Fray Juan de las Cabezas Altamirano, Obispo de la Isla de Cuba en el Puerto de Manzanillo.- Año de mil seiscientos y cuatro.- dirigido al mismo Señor Obispo por Silvestre de Balboa Troya y Quesada, natural de la Isla de Gran Canaria, vecino de la villa de Puerto Príncipe.*

¹⁰⁶ El obispo Altamirano fundó en 1605 una escuela en La Habana, una de las primeras de la Isla, y abrió el 10 de mayo de 1607 el seminario Tridentino de Santiago de Cuba. Citado por TRELLES, C.M. *Op. cit.*, pág. 188.

¹⁰⁷ De hecho, el Obispo Morell reproduce íntegro el poema en su historia de Cuba. Ambas obras fueron editadas en el siglo XX. Vid. BALBOA Y TROYA DE QUESADA, S. de: *Espejo de Paciencia*. En: Pedro A. Morell de Santa Cruz. *Historia de la Isla y Catedral de Cuba*. La Habana: Imprenta Cuba Intelectual, 1929, pág. 158 y ss.

¹⁰⁸ La obra aparece publicada por primera vez íntegra en uno de los apéndices del libro de TRELLES, C.M. *Op. cit.*, págs. 375-403.

llo del Báýamo", "un negrito criollo"). Y sobre todo la repetida idea de manifestaciones de presencia y pertenencia geográfica insular "nuestros Isleños", incluso en términos elogiosos, en un mundo en el que éstos estaban restringidos básicamente a los grupos de poder del momento (como es el caso del criollo Miguel Baptista). También, ofrece un ejemplo de identificación literaria con el medio, reflejando el ambiente y la vida de la Isla. Ese ambiente nativo es, quizás, la característica diferenciadora sobre cualquiera de las obras literarias metropolitanas o hispanoamericanas de la época en que se realizó¹⁰⁹. Incluso algún estudioso llega a afirmar que es el "primer poema de espíritu americano en la historia literaria del continente"¹¹⁰.

En 1651 el médico Lázaro de Flores que desarrollaba sus tareas sanitarias en La Habana, escribió la obra *Arte de navegar*¹¹¹ anteriormente citada, considerada como el primer trabajo científico producido en Cuba¹¹². En ella se ofrecen datos valiosos de carácter geográfico y astronómico sobre la Isla. Por otra parte, gracias a ella sabemos que en La Habana se construían instrumentos náuticos de gran exactitud, y se desarrollaban técnicas dentro de este ámbito. De hecho, la mayor aportación que Flores ofreció en su obra es que dejó anotados dos eclipses de luna contemplados por él en La Habana (21 de febrero de 1663 y 6 de agosto de 1664)¹¹³. La observación de este fenómeno le permitió fijar la situación geográfica de La Habana, y la diferencia de tiempo que existe entre ésta y Sevilla¹¹⁴. Sobre esta obra, López Sánchez opina que si bien estaba algo anticuada, desde el punto de vista de los saberes astronómicos, sí que supuso una buena labor de aplicación de la geometría y la trigonometría, y sobre todo, una aportación significativa y actualizada de la náutica¹¹⁵.

¹⁰⁹ FERNANDEZ DE CASTRO, J.A. *Esquema histórico de las letras en Cuba (1548-1902)*. La Habana: Departamento de Intercambio Cultural de la Universidad, 1949, pág. 16.

¹¹⁰ OLIVERA, O. Siglo XVI, espíritu local y literatura cubana. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 1951, II, núm. 4, pág. 57.

¹¹¹ Museo Naval. Madrid. FLORES, L. de. *Arte de Navegar, Navegación Astronomica, Theorica y Practica, en la qual se contienen tablas nuevas de las declinaciones de el Sol, computadas al Meridiano de la Havana Traense nuevas declinaciones de Eftrellas, y infrumentos nuevos*. Compuesta por el Doct. D. Lázaro de Flores, vezino de la Ciudad de la Havana en la Isla de Cuba. Y lo consagra Al Excmo. Señor Conde de Medellin, Prefidente del Confejo Supremo de Indias, &c. Año 1673, Con Privilegio, En Madrid: Por Iulian de Paredes, imprefor de Libros, en la Placuela del Angel. También hay una viñeta con una leyenda que dice: "Vitoria. Con infrumento rotundo el iman y derrotero vn Vascongado, primero dio la Buelta, á todo el Mundo".

¹¹² Un estudio más detallado puede encontrarse en LOPEZ SANCHEZ, J. El primer libro científico escrito en Cuba. 300 aniversario. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 1973, 15, 3, págs. 61-83.

¹¹³ FLORES, L. de. *Op. cit.*, pág. 297.

¹¹⁴ *Ibidem*. Pág. 301.

¹¹⁵ LOPEZ SANCHEZ, J. *Op. cit.*, pág. 82.

Por último, reseñar, que entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, en Cuba, encontramos manifestaciones de temática religiosa, como la obra del presbítero Onofre de Fonseca, escrita en 1703 y titulada *Historia de la aparición milagrosa de nuestra señora de la Caridad del Cobre*. En esta obra aparece separada por primera vez la literatura del relato histórico, constituyendo este último un objetivo en sí mismo. Desde un punto de vista religioso la Isla ya iba a contar, como en otras zonas de Hispanoamérica, con su "propio" hecho religioso trascendente, extraordinario e identificativo¹¹⁶.

Como vemos, ni la falta de imprenta en la Isla, ni aún siquiera las repetidas ordenanzas de prohibición de recoger cualquier tipo de información, pasada o presente, que sobre las Indias tratase (como por ejemplo, una Real Cédula del propio Felipe IV en 1641, que intentaba controlar la impresión de obras en América y se especificaba que "se den las ordenes que convengan, fin permitir ni dar lugar se impriman ningun libro de hiftoria fin efpecial licencia defpachada por el dicho mi Confejo"¹¹⁷) fueron suficientes. Nada de esto detuvo ni fue un obstáculo para que se realizaran y circularan este tipo de trabajos -impresos o manuscritos-, que a modo de crónicas recogían algunos aspectos pasados o cotidianos de la realidad del momento. Pero mayoritariamente, las fuentes de información disponibles sobre las Indias, en España y, sobre todo, en el resto de Europa, seguían siendo muy limitadas a finales del siglo XVII. El Consejo de Indias mantiene un control estricto sobre la impresión y la circulación de libros referentes a los dominios americanos. Sirva de ejemplo, que no solamente se prohíbe la posesión y la lectura de los escritos publicados por Las Casas en Sevilla, sin licencia, en 1552, sino hasta la reimpresión de los relatos de Cortés y de los libros de Gómara. Gran número de obras que consideramos hoy como indispensables para conocer América estaban todavía prohibidas en el siglo XVII: así, además de Las Casas, buena parte de la obra de Fernández de Oviedo, la *Geografía* de López de Velasco, obras de Sahagún, etc. El estereotipo geográfico y descriptivo de las Indias publicado durante el siglo XVI estaba ya anticuado, pero no cambiará hasta el primer cuarto del siglo XVIII. Mientras permanecían inéditas e ignoradas obras del siglo XVII que se acercaban con más verosimilitud a la América de esa época, como por ejemplo el *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales* de Fray Vázquez de Espinosa, o la *Historia del Nuevo Mundo* del padre Bernabé Cobo.

¹¹⁶ Fue impresa en el siglo XIX. FONSECA, O. de. *Historia de la Aparición Milagrosa de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre*. Habana: Imprenta Fraternal, 1840.

¹¹⁷ TORIBIO MEDINA, J. *Historia de la Imprenta en los antiguos dominios de América y Oceanía*. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico J. Toribio Medina, 1958, pág. 9.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN.

La impresión se fue generalizando lentamente y se terminó convirtiendo en el mejor elemento de difusión de las ideas. Es por ello, por lo que fue el primer objeto de una legislación que trataba de "velar" por la pureza de la empresa, aplicando un grado de censura que irá incrementándose a lo largo del tiempo, y de acuerdo con las circunstancias. La Corona española empezó a controlar no sólo el tipo de información que pasaba a Indias, sino sobre toda la que se imprimía y editaba en la propia Península. Así, la maquinaria de control y censura cada vez era mayor y más compleja. Aunque todo ello no significó, ni mucho menos, una impermeabilización de obras prohibidas, tal y como se ha demostrado, tanto para la metrópoli como para los territorios ultramarinos.

JUAN JOSÉ SÁNCHEZ BAENA
Universidad de Murcia

LAS MÚLTIPLES VENGANZAS DE DON MENDO

"La venganza de don Mendo", obra maestra de Pedro Muñoz Seca, tiene como todas las obras de arte varias posibles lecturas. Para la nuestra vamos a aplicar un prisma trágico, similar al del gran actor Ruiz Tatay, que se indignaba por el tratamiento cómico que Muñoz Seca dio su héroe; un hombre de honor que por salvar el buen nombre de su amada, lo da todo: la reputación y la fama, algo que él estima mucho más que la propia vida.

Este planteamiento sería válido siempre que la dama fuera impecable en su conducta y merecedora por tanto de cualquier sacrificio; pero he aquí que la protagonista es la antítesis de todo este supuesto. Para ella el honor no tiene ninguna importancia; su único objetivo válido es medrar a cualquier precio, aunque este signifique el deshonor e incluso la muerte para los demás.

Un conflicto paralelo será la base, años más tarde, de una controvertida obra de Aldous Huxley: *Un mundo feliz* (1932). Esta obra, adelantada para su tiempo, cuyo título ni siquiera ha sido bien traducido, ya que las palabras de Miranda en *La tempestad* (1611), de William Shakespeare: "O brave new world! That has such people in't!", en las que se apoya Huxley, hacen referencia a un mundo maravilloso, que produce tales criaturas. Se trata, una vez más, de la lucha del héroe contra la realidad.

John Savage, protagonista de *Un mundo feliz*, sólo conoce el mundo occidental y sus costumbres a través de la lectura del dramaturgo inglés, único libro del que ha podido disponer durante su infancia y primera juventud. Por este motivo cree ver las imágenes literarias que tan bien conoce, como pertenecientes al mundo real. Y por ello responde mental y verbalmente a las situaciones reales, con la Ética y los parlamentos literarios que conoce a fondo desde niño.

Por si esto fuera poco, John Savage, apodado "El Salvaje" por su nombre y actuación incomprensible, ha crecido en la tradición ascética amorosa de los Indios Americanos, en la que el varón debe ofrecer a la amada la piel de un león de las montañas, o en su defecto, un lobo, como prenda de su respeto, y para merecer la benevolencia de ella poder desposarla.

Como en el Londres de aquel momento histórico no existen animales salvajes que capturar, John está dispuesto a realizar cualquier trabajo sustitutorio para ser digno de la mano de Lenina, tal como ocurre en la historia o leyenda india de la Muchacha de Matsaki. En ella los pretendientes debían cavar toda una mañana entera en el jardín, asediados por mosquitos y moscas encantados. Entre todos los jóvenes sólo uno resistió el duro trabajo y el no menos duro acoso y así fue digno del amor de la muchacha.

Además la tradición literaria en la que se ha formado hace que el ideal de mujer de John identifique a Lenina con Julieta-Desdémona, obligándole a él a actuar dentro de las coordenadas de Romeo- Otelo y, en consecuencia, sus primeras palabras de amor son las más hermosas de la Literatura Inglesa:

"¡Admirada Lenina, cumbre misma de lo admirable;
de cuanto precioso hay en el mundo, digna!
¡Oh, tú, perfecta, tan perfecta y sin par,
creada sólo de lo mejor de cada ser...!"

La idea del honor del Salvaje sufre una brutal convulsión cuando Lenina, absolutamente desprovista de afecto, y dado su extraordinario nacimiento y especialísima educación, carente de cualquier clase de apetencia espiritual, es capaz de entregarse físicamente gratis y no como compensación natural al sacrificio.

El choque de las dos conductas es tal que, además de rechazarla a golpes, el Salvaje, en su tan conocido papel de Otelo, profiere las terribles palabras del Moro:

"¡Impúdica ramera!
(...) ¡Oh, mala hierba,
tan amable y bella, con tan dulce perfume,
que el sentido llega a sufrir!...

¡Que libro tan hermoso se haya hecho
para escribir "ramera" en sus hojas!
Cuando te acercas, los cielos se tapan la nariz..."

Este terrible desajuste entre lo que John espera de su amada y la actuación tan poco escrupulosa y tan simplemente carnal de Lenina sólo puede conducir a la autodestrucción del Salvaje.

Pero volvamos a *La venganza de Don Mendo*... Ya en la primera jornada, observamos que la hermosa Magdalena, cansada de su "chevalier servant", y especialmente de su crisis pecuniaria al comprobar la ruina total de éste, decide del mismo golpe sacudírselo de encima y mejorar de posición con una boda ventajosa. Tan segura como está de la fidelidad de su amante, del que ya conoce el juramento:

"Juro que morir prefiero
a delatarte; lo juro
por mi fe de caballero."

que se aprovecha de la ventaja que esta situación privilegiada le confiere para sus perversos planes, al tiempo que, sin necesidad alguna, humilla y zahiere al infeliz Don Mendo. Sin embargo, cuando el desdichado caballero, al sentir la doblez de Magdalena va a confesar la verdad, hay algo que se lo impide:

"¿Y la palabra que di?"

Por tanto, asqueado, amenaza con tomarse la revancha:

"¡Venganza, cielos, venganza!
Juro y al jurar te ofrendo
que los siglos en su atruendo
habrán de mí una enseñanza

pues dejará perduranza
LA VENGANZA DE DON MENDO."

Ésta es la primera alusión a la venganza que habrá de convertirse en el "leif motiv" de la obra. De modo que siempre vamos a tropezar con estas dos ideas básicas: por un lado el deseo de venganza y por otro la fidelidad a la palabra empeñada, que batallan continuamente en el alma de Don Mendo, dividiendo en dos su personalidad y llevándole a la locura.

La escisión se verifica entre el hombre de honor que permanece fiel a la palabra dada aún en las más adversas circunstancias, y que se conforma, incluso con el más simple de los epitafios:

"Y cuando os hablen de mí
decid, Marqués, decid vos
que caballero morí,
pues una palabra di
y la cumplí, vive Dios."

y la idea de la venganza que ya no abandonará, reapareciendo en un constante "ritornello":

"¡Juro a Dios que he de miralla
y escuchalla sin vendella!."

Y a continuación, como reafirmación de la dualidad de Don Mendo, apa-

rece la nota trágica:

"Mas si juré no perdella
tambien vengarme juré
en la infausta noche aquella."

que será la segunda vez en que menciona la venganza. Con todo esto la más atroz de las dudas tortura su mente, trastornada ya:

"¿Moriré sin venganza? ¡Cielos! ¡Nunca!
Ha de morir la que mi vida trunca
y morirá a mis manos...Mas, ¿Qué exclamo?
¿Cómo podré matalla si aún la amo?."

Con lo que sabemos que todavía existe el amor en su dolorido pecho. Algo después continúa con sus dos ideas fijas, unidas en los tres versos siguientes:

"¿Cómo vengarme podré
si lo que juré, sé que
lacró mi boca y la sella?."

Estas son la tercera y cuarta mención a la venganza. En la primera jornada Don Mendo ya había propuesto a Magdalena el morir juntos, algo que ella, por supuesto no aceptó (no entraba tal cosa en sus planes), así que cuando en prisión él decide autoinmolarse, es la segunda vez que piensa en la muerte como única salida digna:

"Penetra puñal en mí
llega pronto al corazón
y a quien te pregunte di
que a pesar de su traición
adorándola morí."

No obstante, esta letal decisión se verá interrumpida nada menos que por la comitiva de la boda:

"Mas ya llegan ¡Maldición!
¡Qué lindo tiempo perdí!."

La lealtad de Don Mendo hacia la infame Magdalena queda de manifiesto una vez más:

"(Lo que prometí, cumplí.)"

Este caballeroso comportamiento hace que Magdalena, que podía albergar dudas más que razonables, repita:

"(Lo que prometió, cumplió.)"

Y sorprendida, Doña Ramírez, conocedora de la situación como nadie, apostilla:

"(Jamás tal lealtad se vió.)"

Conmovido el caballero en lo más profundo de su ser por la maldad que su antigua amante demuestra, cambia sus anteriores elogios:

¡Magdalena!...¡Blando pecho
que envidia diera a las aves!...
¡Corazón de suaves pétalos!...
¡Alma pura cual la linfa
del transparente arroyuelo!...
¡Magdalena!...¡Magdalena!...
¡Ave, rosa, luz, espejo,
rayo, linfa, luna, fuente,
ángel, joya, vida, cielo!...

por otras expresiones más en consonancia con la actual actitud de la pérfida:

"(Monstruo de maldad, quimera
con forma de ángel divino!...)"

Cuando, por fin, conoce el infame e injusto baldón con el que va a ser condenado, intenta terminar con su vida por tercera vez, pero vuelve a ser estorbado, ahora por Moncada y Sigüenza:

"Sed testigos, cistercianos,
de que muero por mis manos."

Y su muerte frustrada le permite huir del castillo disfrazado de monje; pero dejará allí, enterrada para siempre su recia personalidad:

"Huiré, sí; pero yo juro
que nadie sabrá de mí;

que Don Mendo queda aquí
sepultado en este muro."

Consecuente con la nueva vida que se le ofrece, ratifica su diferente "modus vivendi":

"Yo ya no soy el que era;
he muerto, y el que ha nacido
ni es Don Mendo, ni lo ha sido,
ni volverlo a ser quisiera."

Dispuesto por tanto a un cambio radical, explica su nueva filiación:

"Soy un ente, una quimera;
soy un jirón, una sombra;
alguien sin patria y sin nombre...
una aberración...un hombre
que de ser hombre se asombra."

De modo que cuando le llaman por su nombre, insertado ya en esta personalidad tan recientemente adquirida, sorprendido contesta:

"¿Don Mendo yo?...
Despedidme de otra suerte,
porque yo no tengo nombre."

consolidándose con esto la muerte psicológica de Don Mendo.

Algún tiempo después advertimos que la veleidosa Magdalena, ascendida a amante oficial del rey, se ha prendado de un vulgar poetastro -cantautor diríamos hoy- sin los signos externos propios de los caballeros:

"De un trovador, que no lleva
ni crestón, ni barberada,
ni casco, ni cruz, ni peto,
ni porta en el cinto espada..."

Enseguida nos llega, por personaje interpuesto, (que no es otro que la enamoradiza Magdalena), la primera y única descripción física del errante trovador:

"Tiene la color oscura,
tiene la su voz velada,
la su cabeza es pequeña

y algo braquicefalada.
Tiene rubios los cabellos,
tiene la barba afeitada,
breve el naso, noble el belfo,
la su frente despejada,..."

También vamos a conocer algo de su etopeya:

"Y una mirada tan dulce,
tan triste, tan apenada,..."

Recordemos que Muñoz Seca terminaba de refundir *Las famosas Asturianas*, de Lope de Vega, y que la frase de ésta comedia:

"Si perdió la razón,
razón tenía..." (8)

se podría aplicar con toda justicia a nuestro hombre, que motivos más que suficientes tenía para tal tristeza y tal locura...

Vamos a saber también el nombre del atractivo bardo: RENATO, es decir, nuevo Ave Fénix, renacido de su propia muerte. Pero va a ser la mora Azofaifa con su declaración de amor:

"Aquesto es, Renato, que muero de amores;"

la que, con sus terribles celos ante el renovado deseo que Magdalena parece sentir por Renato, hará concebir a éste una nueva ilusión de venganza:

"(Si tal fuera cierto
que hermosa venganza
matalla de amores.)"

Además, la muerte sería incruenta y en una diferente dimensión -inérita totalmente-, la poética:

"Que de estar enamorada
mi venganza tendría efeto,
porque podría, discreto,
herirla de una balada
y matalla de un soneto."

que constituyen, por otra parte, la sexta y séptima alusión a la venganza.

Con esto llegamos a uno de los más inspirados momentos de la obra, aquel en el que se parafrasea con gracia el Romance de Abenamar:

"Mora que a mi lado moras,
mora de la morería,
mora que ligó sus horas
a la triste suerte mía..."

Nuevamente aparece el nefasto recuerdo de la traición y sus negativos efectos:

"Mora digna de mi amor,
pero a quien no puedo amar...
porque un hálito traidor
heló en mi pecho la flor
aún antes de perfumar..."

Sigue el dolor latente:

"No celes del desgraciado
que sin merecer reproche
fue vilmente traicionado."

Pero lo tristemente gracioso del caso es que han cambiado las tornas:

"¡Ironías de la suerte:
la que condenóte a muerte
y te arrojó de sus brazos,
agora sin conocerte
se muere por tus pedazos!

Por otra parte, el duelo amoroso en el que Magdalena lleva la voz cantante, es de gran belleza:

"Trovador, soñador,
un favor.
-¿Es a mí?
Sí, señor.
Al pasar por aquí
a la luz del albor
he perdido una flor.
-¿Una flor de rubí?

Concreta ella:

"Aún mejor:
Un clavel carmesí,
trovador,
¿No lo vio?
-No le ví.
¡Qué dolor!
No hay desdicha mayor
para mí
que la flor que perdí
era signo de amor.
Búsquela
y si al cabo la ve
démela."

Magdalena, temiendo errar el tiro, apunta certera al blanco:

"Lo sabrá
porque al ver la color
de la flor,
pensará
¿Seré yo
el clavel carmesí
que la dama perdió?"

El escarmentado trovador desconfía:

"-¿Yo, decís?
Lo que oís,
que en aqueste vergel
cual no hay dos,
no hay joyel ni clavel
como vos."

La sorpresa y el estupor hacen mella en Renato:

"¿Quién sois que venís a mí,
a un errante trovador,
y me comparáis así
a un clavel carmesí
que es signo de vuestro amor?"

Y ella, al ver su desprecio, midiéndolo con su propio rasero y recordando,

de paso, que "Dádivas quebrantan peñas:

"Tengo en mi casa un tesoro:
para amarme, ¿queréis oro?"

Pero Renato, altivo, declina el ofrecimiento:

"-¿Para qué lo he de querer
si el oro no da el placer?"

Insiste la dama, con cohecho:

"Mi capricho es siempre ley.
¿Quieres ser Duque o Virrey?"

El despedido Renato permanece hasta el final esclavo del honor:

"-Honor que otorga el favor,
¿para qué si no es honor?"

Y la dama, rendida ya:

"¡Tómame y hazme dichosa!"

Desprecio final del trovador, que no cede a inmerecidos honores, ni al trueque de amor por oro o placer:

"¿Quién habla de goces ya
si el goce la muerte da?"

Todavía ella miente una vez más, gratuitamente, al recordar a Don Mendo, con lo que el beso de la perjuración asquea de tal manera al pobre Renato, que le hace recuperar de nuevo y por octava vez la idea de su larvada venganza, al tiempo que reaparece el odio reconcentrado. Y así, remacha con las mismas palabras de ella:

"Juro por quien fui y no soy
que he de vengarme y que voy
a dejarte como nueva.
Porque al hacer explosión
todo el odio que hay en mí,
seré para tu expiación
no ya un clavel carmesí

sino un clavel reventón."

A partir de este momento la acción se precipita. El esposo traicionado decide la muerte de la infame y el propio padre de la adúltera considera también obligación suya salvar con la muerte el honor familiar:

"Pues la comedia acabará en tragedia."

Inconsciente del peligro, Magdalena sigue obsesionada por conseguir el amor de Renato, cuya apostura hace mella en su veleidoso corazón:

"¡Es bello como una flor!
Doña Ramírez le quiero;
muero por ese doncel."

Mientras, la historia de la traición es glosada por el Trovador:

"...Y delatalla no pudo
porque salvalla juró,
como ladrón fue tenido
...y muerto como ladrón."

Esto es, indudablemente, lo que más duele al caballero.

Por su parte, Azofaifa, al conocer por el recitado detalles esclarecedores, persiste en su decisión:

"...Si es ella, la he de morder
la lengua y el corazón."

Aunque Renato reniegue todavía de su nombre:

"¡Vos sois Don Mendo!
-¡Jamás!."

siente que el final está próximo e itera una vez más:

"¡Qué cerca está la venganza,
LA VENGANZA DE DON MENDO!"

que resulta ser la novena y décima mención a la venganza y cierra la tercera jornada, casi con las mismas palabras del final de la primera.

Pero Magdalena, inconsciente de lo que se le viene encima, no cesa en sus

ansias y describe la fuerza de su amor así de poéticamente:

"¿Has visto cómo la flor
cuando despunta la aurora
abre sus pétalos tiernos
buscando luz en las sombras?
Pues así mi boca busca
el aliento de tu boca.

¿Has visto cómo los ríos
buscan el mar con anhelo
para darle cuanto llevan
porque es el mar su deseo?
Pues así mis labios buscan
los suspiros de tu pecho.

¿Has visto cómo la luna
busca en el bosque frondoso
un lago de linfa clara
donde mirarse a su antojo?
Pues así mis ojos buscan
el espejo de tus ojos."

Finalmente, el Trovador se conciencia de ser el Marqués de Cabra:

"Que ahora he dado palabra
de matarte y morirás."

Y no contento con esto, estalla:

"¿Mujer asesina,
baldón de tu infame casta
a quien mi pecho abomina!

Decidido ya a terminar con aquella por quien tanto ha padecido:

"Y vas a morir, arpía!
¡Vas a morir sin tardanza!"

Otra vez Moncada le frena, aunque sólo sea momentáneamente:

"Tu venganza
aplaza para otro día."

Él insiste:

"¡Te juro que morirás!"

Pero es la celosa mora Azofaifa quien clava su daga en Magdalena:

"¡Baldón de mujeres, muere!"

Renato grita enloquecido:

"¿Qué has hecho, maldita mora?

¿EN QUIÉN ME VENGO YO AHORA?"

Con esto llegamos a la undécima y última vez que menciona la venganza. Y en este momento de exaltado extravío, imposible la venganza para la que ha vivido, rota su vida para siempre, termina con su existencia, inútil ya. Con lo que se produce la destrucción del Héroe. En este instante supremo y cuando ya el frío de la muerte entrecorta su palabra, es cuando revelará su bien guardado secreto:

"SABED QUE MENDA...ES DON MENDO."

Sólo con la muerte real las dos partes de su dicotomía vital vuelven a ensamblarse y unifican la dualidad RENATO = DON MENDO con la que se cierra la tragedia.

BIBLIOGRAFÍA:

MUÑOZ SECA, Pedro: *La Venganza de Don Mendo*. En *Obras Completas*, 3ª Edición Fax, Madrid, 1969.

SÁNCHEZ-BLANCO CELARAIN, Mª Dulce: *Vida y Teatro de Pedro Muñoz Seca*. Tesis Doctoral. Murcia, 1989.

HUXLEY, Aldoux: *Un mundo feliz*, Plaza y Janés, Barcelona, 1965.

SHAKESPEARE, William: *La Tempestad* (V.I) Penguin books, New York, 1968.

SHAKESPEARE, William: *Otelo*. Penguin Books, New York, 1968.

MARÍA DULCE SÁNCHEZ-BLANCO CELARAIN
Universidad de Murcia

JOSÉ MARTÍ, EL IMPRESIONISMO PICTÓRICO Y FRANCISCO DE GOYA

MARTÍ Y LOS IMPRESIONISTAS

El impresionismo pictórico nacido en Francia sobre los años cincuenta tuvo como fin principal mostrar el desacuerdo hacia los temas clásicos y las fórmulas artísticas de la Academia francesa de Bellas Artes. La escuela impresionista se apoyó en dos constantes: el color y la fugacidad. Con respecto al primero, los impresionistas buscaban una representación espontánea, directa y subjetiva de la vida y se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos. Los pintores más representativos de este movimiento son Degas, Manet, Monet y Morisot. En pintura, según su concepción, no existen ni los colores ni las formas de los objetos en sí sino masas de color colocadas unas junto a otras sin mezclar. La mezcla de colores debe efectuarse, en pintura, en la retina del espectador. Dichos colores mudarán según la intensidad de la luz que reciban los objetos. Es por ello que un mismo paisaje puede variar según las diferentes horas del día en que se contemple.

A fines del siglo XIX, el impresionismo pictórico, que se preocupó también por la observación de la naturaleza además del estudio de las variaciones de la luz y los colores, influyó en otras expresiones artísticas como la escultura, la música o la escritura.

Con respecto a la escritura, los hermanos franceses Edmond y Jules Goncourt son una clara muestra de la "escritura artista", escritura a través de la cual buscaron transmitir una imagen impresionista de la realidad. Tanto por su estilo como por la concepción que tenían del arte en general y su forma de plasmarlo en sus escritos, los Goncourt pueden considerarse los pioneros del movimiento impresionista pictórico.¹

José Martí se incorporaría en su escritura a la escuela impresionista francesa a través de una crónica fechada el 1 de enero de 1877. A punto de dejar el escritor cubano México para trasladarse a Guatemala, escribe estas notas rápidas, a modo de breves pinceladas:

Coronaban montañas fastuosas el pedregoso escirro y sombrío nublado; circundaban las nubes crestas rojas y se mecían como ópalos móviles; había en el cielo esmeraldas vasísimas azules, montes turquinos, rosados carmíneos, arranques bruscos de plata, des-

¹ Véanse al respecto los estudios de Manuel Pedro González en *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.

borde de los senos del color; sobre montes oscuros, cielos claros, y sobre cuevas tapizadas de violetas, arrebatadas ráfagas de oro. Gocé así la alborada, y después vino el sol a quitar casi todos sus encantos al paisaje, beso ardiente de hombre que interrumpía un despertar voluptuoso de mujer. El ópalo es más bello que el brillante².

Martí describe de forma plástica y pictórica un amanecer y crea una prosa musical, un ritmo cadencioso logrado por el uso particular que hace de la puntuación, más musical que lógica, las frases cortas de similar longitud y los conjuntos paralelísticos sintácticos y semánticos. El fruto es una prosa imaginativa e inusitada.

La técnica impresionista, que se irá desarrollando progresivamente, pudo haberla aprendido del arte pictórico impresionista, cuyos máximos representantes son Renoir, Manet, Monet o Degas, o bien del literario francés a través de la obra de los Goncourt.³

Es muy posible que Martí, inquieto por la necesidad de renovar la lengua y la literatura y habiendo dirigido su mirada a Francia (en 1876 conocía las obras de Baudelaire, Gautier y Victor Hugo), se interesara por las expresiones artísticas de los Goncourt.

No parece posible que Martí asistiera a la Primera Exposición de pintores impresionistas que tuvo lugar en Francia, el 15 abril de 1874, en el Salón del fotógrafo Nadar. Fue ésta una exposición colectiva privada y en la que intervinieron otros artistas a fin de no escandalizar al público. Expusieron Monet, Renoir, Berthe Morisot, Degas, Sisley y Pissarro, Cézanne y Manet. El término impresionista les fue impuesto por el crítico Louis Leroy, de forma peyorativa, al ver la obra de Monet titulada "Impresión atardecer" expuesta en la exposición del 74. Dicha exposición, como comenta el historiador Francastel, daría tristes resultados:

Presentadas en masa, las obras de los intransigentes –como entonces se les llamaba– chocaron todavía más al público por su color desacostumbrado y el insólito tratamiento de la forma. La gente sólo vio estas obras en esta exposición mixta. Volvió a oírse la risa imbécil del Salón de los Rechazados de 1863. Allí nació el nombre de Impresionismo, proferido como una injuria, e inspirado por el cuadro de Monet a un periodista del *Charivari*, un tal señor Leroy, que debe a esta burla el que su nombre sea aún pronunciado en la historia.⁴

² José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975. Todas las referencias a las obras martianas están extraídas de la citada editorial.

³ Martí en casi todas sus referencias -desde 1878 hasta 1894- elogia el arte de los hermanos Goncourt por sus libros pictóricos, detallistas, coloridos, "con denodado amor por lo miniatúresco".

⁴ Pierre Francastel, *Historia de la pintura francesa*, Madrid, 1970, p. 313

Los artículos periodísticos de Martí sobre los representantes del impresionismo pictórico datan, en su mayoría, de 1884 y 1886. El más significativo es el realizado por la “Exposición de pintores impresionistas”, celebrada en Nueva York, en 1886. Dicha exposición se llevó a cabo con motivo de la donación por parte de los franceses de la Estatua de la Libertad. De ella Martí destacará los cuadros expuestos de Monet -que califica de “desbordamientos”-, de Renoir, los cuadros “La joven del palco” y “Los remadores del Sena”, “Bailarinas”, de Degas, o de Pissarro señalará que sus cuadros son brumas y vapores.

Anteriormente a tales fechas no hay prácticamente referencias de Martí sobre dicha escuela y la única que hay es muy significativa. Se trata, en concreto, de una referencia indirecta pues el objetivo de Martí era hablar de Madrazo. Dicho artículo se publicaría en “The Hour”, el 21 de febrero de 1880, tras haber pasado el escritor cubano por París. Pero Martí debió de ver los cuadros de Madrazo en Madrid, en 1879, pues la primera versión, en francés, está fechada en 1879. Señala:

Madrazo ha sabido hallar la originalidad verdadera: no las locas manías de los impresionistas y de los ultrarrealistas, furiosos mendicantes de una opinión desdeñosa, demasiado gran dama para ocuparse de aquellos que la llaman ofendiéndola para atraer su atención. La ha hallado donde siempre debe buscarse: en la verdad y en la grandeza, sin forzar brutalmente la naturaleza, sin torturarla, sin oprimirla, sin mirarla con ojos irritados y duros⁵.

Un último dato despeja dudas acerca de la relación que mantuvo Martí con los pintores impresionistas. En 1879, el escritor cubano escribió distintos artículos sobre pintores franceses pero no nombró la exposición que realizaron los impresionistas en París. En dichas crónicas habla de Gérôme, Beaumont, Delacroix, Lecomte du Nov, Jules Lefebvre, Perrault o Parrot, pintores formalistas algunos, pertenecientes a la generación anterior, pero nada dice de los intransigentes.

No hay por tanto ningún testimonio en la obra martiana sobre su asistencia a la exposición de 1874 y, como hemos señalado, la primera mención se realiza entre 1879-1880, en donde se reafirma en su voluntario silencio. En sus artículos, sin embargo, aparecen extensas citas sobre pintores de segunda fila o pintores de la época romántica.

La posición del escritor cubano con respecto a la escuela impresionista iría cambiando con los años. Así, en la crónica que hemos citado y que escribió con motivo de la Exposición de 1886, de Nueva York, no reconoce el triunfo de di-

⁵ José Martí, ob. cit., t. 15, p. 149

chos pintores, pero sí su esfuerzo:

Ninguno de ellos ha vencido todavía. La luz los vence, que es gran vencedora. Ellos la asen por las alas impalpables, la arrinconan brutalmente, la aprietan entre sus brazos, la piden sus favores; pero la enorme coqueta se escapa de sus asaltos y sus ruegos. Y sólo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de color ardiente que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota: ¡ya es digno del cielo el que intenta escalarlo!⁶

Martí declarará que la raíz del movimiento impresionista pictórico se encuentra en el pintor español Francisco de Goya, a quien tuvo ocasión de estudiar durante su estancia en Madrid, mientras cumplía deportación. De esta manera, en una crónica dirigida a “La Nación”, de Buenos Aires, fechada en 1886, señala de forma categórica,

De Velázquez y Goya vienen todos –esos dos españoles gigantescos: Velázquez creó de nuevo los hombres olvidados; Goya, que dibujaba cuando niño con toda la dulcedumbre de Rafael, bajó envuelto en una capa oscura a las entrañas del mundo humano y con los colores de ellas contó el viaje a su vuelta. – Velázquez fue el naturalista: Goya fue el impresionista: Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduscas una Casa de Locos y un Juicio de la Inquisición que dan fríos mortales: allí están, como sangriento y eterno retrato del hombre, el esqueleto de la vanidad y la maldad profundas. Por los ojos redondos de aquellos encapuchados se ven las escaleras que van al infierno. Vio la corte, el amor y la guerra, y pintó naturalmente la muerte.⁷

MARTÍ Y GOYA

Juan Marinello señalaba ya en 1937 en su libro *Literatura hispanoamericana, hombres, meditaciones* que “Goya, Whitman y Wilde dejan en las manos del libertador cubano la entraña magistral que ahora le están descubriendo los perspicaces”.

De las dos deportaciones de Martí a España, la de 1871 y la de 1879, la mayoría de anotaciones sobre el arte pictórico español corresponden a 1879 y están recogidas en su *Libro de Apuntes*. Las crónicas martianas anteriores a 1879 son escasas. Sólo contamos con un artículo fechado en 1875 en donde Martí estudia a los pintores Rosales y Palmira Borrás de Coll. Martí contempló dichos cuadros en 1871, en la Exposición de pinturas de Madrid, y escribió la crónica para la

⁶ José Martí, *ibídem*, t. 19, p. 303

⁷ José Martí, *ibídem*, t. 19, p. 304.

Revista Universal de México, cuatro años después.

Con respecto a la pintura de Goya, todas las referencias de Martí datan de 1879, por lo que debió de conocer sus cuadros durante su segunda deportación.

El 11 de octubre, con 27 años, Martí llegaba a Madrid. Vuelve a visitar, como lo había hecho en su primera deportación, la Biblioteca Nacional y por primera vez el Museo del Prado. A esta segunda estancia pertenecen sus estudios sobre “La batalla de Wad-Ras”, del pintor catalán Fortuny, fechado el 6 de diciembre de 1879, sobre el pintor Madrazo –tal como hemos comentado-, y sobre algunos cuadros de Murillo que tuvo ocasión de ver en diferentes exposiciones de París.

Posteriormente, Martí, partiendo de las anotaciones recogidas durante su estancia en Madrid, escribirá distintos artículos periodísticos sobre el arte pictórico español desde su afincamiento en los Estados Unidos, es decir, a partir de la década de los ochenta.

Velázquez y Goya, en concreto, fueron estudiados por Martí gracias a las exposiciones que se presentaron en la Academia de San Fernando, en Madrid, en 1879.

Desde Nueva York, años más tarde, recordaría la estancia de un mes en Madrid y, en concreto, sus visitas a la Academia de san Fernando y al museo del Prado:

Qué buen mes, un mes en Madrid! Se va a la Academia de San Fernando, y se estudia Goya, frente a los retratos de la duquesa de Alba, siente el poeta joven arder en torno suyo enloquecedores pebeteros, y flotarle en la espalda manto de beduino (...) Se va al Museo riquísimo, a ver los Velázquez, que pasman, los Correggio, que convidan; y los árabes de Fortuny, que deslumbran⁸

Ya desde Nueva York, en uno de sus posteriores escritos para “La Opinión Nacional”, de Caracas, Martí aconsejaría a los venezolanos, de ir a Madrid, acercarse a la Academia de San Fernando, “un museo riquísimo, lleno de Muriillos y de Goyas, que no debe dejar de ver venezolano alguno que vaya a Madrid”.⁹

Pero la influencia de Goya sobre Martí será tan profunda que marcará la prosa del escritor cubano. Martí, que entendió que el escritor debe pintar como el pintor, encarnó en su escritura el estilo pictórico y la filosofía de Goya.

Como señala David Leyva González, en su artículo “El arte de Goya en Jo-

⁸ José Martí, *ibídem*, t. 14, p. 326

⁹ José Martí, *ibídem*, t. 23, p. 163

sé Martí”¹⁰, es curioso cómo un político y educador tan controvertido como Domingo Faustino Sarmiento, que llegó a ser Presidente de Argentina, distinguió en la prosa de Martí dos tipos de estilo: por un lado “el torrente romántico que llegaba a través de Víctor Hugo en la prosa martiana: largos párrafos, sintaxis enrevesada, como si no parara de emanar ideas, hiperbólicas analogías como quien ha bebido del gigantismo hermoso de los primeros poetas” pero, por el otro, también vio Sarmiento que Martí pintaba, y pintaba caprichosamente, con extravagante contraste que era capaz de equiparar un nacimiento a una muerte, con descripciones insólitas, al punto que en un párrafo podía enumerar un cúmulo impresionante de grotescos acontecimientos, y dijo entonces, que aquel desconocido cubano que escribía para *La Nación* tenía un “estilo goyesco”.

Sarmiento aconsejó que el escrito de Martí sobre la Estatua de la Libertad para *La Nación* de Buenos Aires se tradujera al francés para que Europa conociera aquella alucinante escritura. A Martí le impresionó sobremanera lo dicho por Sarmiento y escribió a su amigo Fermín Valdés Domínguez las siguientes palabras de complacencia:

En paquete separado le mando una carta que acaba de publicar a propósito de mí en Buenos Aires el glorioso y anciano ex Presidente Domingo Sarmiento. Ya verá qué enormidades dice; pero yo se la envío con placer, para que vea que su amigo no lo deshonra. Si U. cree que “El Partido” deba reproducirla, para que se vea que tiene en casa gente estimada, envíeme algo más de un ejemplar, porque a mi tierra no la he mandado, y así satisfaría el deseo pueril de que se leyese esa exageración en mi tierra. No me diga orgulloso. Pero endulza mis penas el sentirme amado¹¹

Y es que el influjo de Goya sobre Martí, reconocido por el propio escritor, es trascendental. Así en una de sus epístolas Martí confiesa: Goya es uno “de mis maestros y de los pocos pintores padres”¹². Martí declaró en muchas ocasiones su denodado amor por las pinturas goyescas y por la filosofía y la rebeldía que emanaban de sus cuadros.

El escritor cubano fue revolucionario en la acción y en la palabra. No es extraño que por ello se identificara con Goya, artista que como él estampaba en el arte su inconformismo. Goya fue elegido por Martí tanto por su arte como por el aspecto revolucionario de sus obras. Martí destacó reiteradamente su admiración por el pintor español, glorioso e inmortal, “el más grande entre los grandes”. Uno y otro sufrieron las injusticias de los hombres de poder. Martí recordará el cuadro de Goya en donde aparecen juntos en un manicomio hombres

¹⁰ Consultar el Portal José Martí. www.josemarti.cu

¹¹ José Martí, *ibídem*, t. 20, p. 132

¹² José Martí, *ibídem*, t. 20, p. 189

ricos, generales, obispos y reyes. Martí anotará las palabras goyescas adjuntas al cuadro: “El mundo de los egoístas es un mundo de tontos”¹³.

Martí vivirá los temas de los cuadros goyescos en sus propias entrañas y unirá su voz de rebeldía a los gritos que lanzan desde el otro lado las vivientes pinturas de goyescas:

Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada deforme cuerpo, cada extravagante tinta, cada línea desviada, es una áspera tremenda crítica. He ahí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demoledor de todo lo infame y lo terrible. Yo no conozco obra más completa en la sátira humana¹⁴.

El escritor cubano, en una carta dirigida el 19 de Febrero de 1888 a Enrique Estrázulas, comenta cómo él mismo había visto un cuaderno de dibujos a lápiz del Goya niño:

(...) Goya, que hacía cabezas con lápiz rojo a lo Rafael, que he visto en su cartera de niño en Aragón; y luego hizo sus cucuruchos de obispos y sus cabezas sin ojos, y una maja que todavía no me he podido sacar del corazón. Es de mis maestros, y de los pocos pintores padres.¹⁵

Como señala Leyva, si nos remitimos nuevamente a la carta a Estrázulas, podemos afirmar que Martí vio con detenimiento aquella cartera de dibujos de Goya, y por las imágenes que comenta, analizó los cuadros que en el siglo XIX se encontraban en la Academia de San Fernando, de la cual Goya fue presidente, y luego de su sordera permanente, paso a ser, presidente vitalicio: Los cucuruchos de obispo y cabezas sin ojos son imágenes referidas a los cuadros de Autos de Fe de la Inquisición, y la Maja que no se puede sacar del corazón, es la maja desnuda, que junto a la vestida, no habían sido trasladadas aún al Museo del Prado.¹⁶

Martí hace referencias a los cartones que hace Goya para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara,¹⁷ a los grabados que hiciera el pintor sobre la ocupación francesa¹⁸ y existen breves comentarios sobre otros lienzos que están en el Museo del Prado; aunque en el año 1879 se conoce por sus apuntes que sólo

¹³ José Martí, *ibídem*, t. 19, p. 304

¹⁴ José Martí, *ibídem*, t. 15, p. 136

¹⁵ José Martí, *ibídem*, t. 21, p. 189

¹⁶ Las famosas majas pintadas por Goya fueron llevadas al Museo del Prado en 1901.

¹⁷ Véase José Martí, *ob. cit.*, t. 14, p. 124.

¹⁸ Este, que fue pintor de la corte mezquina de Carlos IV, dibujó en aguafuertes famosos los espantos de aquellos días de mayo (...) José Martí, *ob. cit.*, t. 23, p. 261.

visitó el museo principal de Madrid para observar cuadros de pintores contemporáneos, apuntes que llama, luego de los realizados sólo para Goya en la Academia de San Fernando, como “Notas sin orden tomadas sobre la rodilla, al pie de los cuadros. –Rapidísima visita al Salón de “Autores Contemporáneos”. – Museo de Madrid”.

En una de sus crónicas para “La Opinión Nacional”, de Caracas, del cuatro de octubre de 1881, al tratar la política del momento, con Sagasta, Ruiz Zorrilla y Castelar, comenta cómo un hallazgo artístico ha venido a distraer un punto los ánimos de las contiendas en Cortes y recuerda sus visitas al Prado: “aquel maravilloso museo henchido de joyas, el Museo del Prado, en que Los Borrachos de Velázquez compiten con El Pasma de Rafael, y el Dos de Mayo del magnífico Goya, con la Concepción alada de Murillo.”¹⁹

Señala Leyva como las insólitas Pinturas Negras de Goya pasaron a lienzos en 1873. Martí ese año partía, en calidad de deportado, de Madrid a Zaragoza, y no hay registro de que las haya visitado en la Quinta del Sordo, donde estaban originalmente en las paredes. Como en el año 1879, sólo hace un estudio de Goya en la Academia de San Fernando y pasa como dice en “visita rapidísima” por el Prado, podemos suponer que Martí no alcanzó a ver las pinturas negras. Las Pinturas Negras fueron cedidas al Museo del Prado en 1881. Martí por entonces vivía en Caracas.

Martí va a la Academia de San Fernando, en 1879, y el primer apunte que escribe es sobre “La Maja”, de Goya, la cual -como en una especie de sincretismo connatural a la cultura latinoamericana y al movimiento modernista en concreto- ve como una Venus andaluza: “nunca negros ojos de mujer, ni encendida mejilla, ni morisca ceja, ni breve, afilada y roja boca, ni lánguida pereza, ni cuanto de bello y deleitoso el pecaminosos pensamiento del amor andaluz, sin nada que pretenda revelarlo exteriormente, ni lo afee, -halló expresión más rica que en La Maja”²⁰. Con respecto a dicho cuadro Martí aseverará que es uno de los más maravillosos que puedan existir. Los ojos de la Maja queman y matan de una mirada a Martí.

Martí se detiene en las piernas, “osadamente tendidas, paralelas, la una junto a la otra, separadas y unidas a la vez por un pliegue oportuno de la dócil gasa!”. Martí no duda de que la Maja en cualquier momento puede levantarse porque está dotada de vida: “Si se levanta de sus almohadones, viene a nosotros y nos besa, pareciera naturalísimo suceso, y buena ventura nuestra, no germánico sueño, ni vaporización fantástica. ¡Pero no mira a nadie”. Y he aquí

¹⁹ José Martí, *ibídem*, t. 14, p. 99

²⁰ José Martí, *ob. cit.*, t. 19, p. 253

lo que detiene el sueño erótico de Martí: “Piélagos son de distraído amor sus ojos. No se cansa uno de buscarse en ellos. En esto estuvo la delicadeza del pintor; voluptuosidad sin erotismo”.

En este erotismo truncado se halla uno de los rasgos que definen la personalidad de Martí. Éste no puede por más que admitir el deseo de ser besado por la Maja pero una vez más trunca el sueño su misión apostólica. “Ya no se puede amar, dirá en un famoso verso, ¡Oh Margarita!”. De cariz profundamente romántico, el erotismo aparece insinuado pero como quimera o ensueño.

A Martí no le hizo falta, aunque fue una pena no tener comentarios de ellas, ver las pinturas negras de Goya para advertir el expresionismo y la sátira de las pinturas de Goya. Así se ve cuando comenta el lienzo de Goya, “El entierro de la sardina”.

Señala Martí que una característica esencial del arte expresionista de Goya es que a éste le gusta pintar en vez de ojos, agujeros como expresión del vacío existencial, pues los ojos no son otra cosa que la luz del entendimiento. Martí, que usó en muchas de sus crónicas del simbolismo cromático, comenta como Goya “ama y prefiere los oscuros; gris, pardo, castaño, negro, humo, interrum-pidos por manchas verdes, amarillas, rojas, osadas, inesperadas y brillantes”. Martí descubre los símbolos anímicos que se esconden a través de los colores, pues él mismo había comentado, en otra ocasión, que “el ópalo es más bello que el diamante”.

Martí se hace eco de la técnica y visión expresionistas de “El entierro de la sardina” cuando comenta que en el cuadro no hay que ver al pueblo que danza, porque son “cadáveres desenterrados y pintados los que bailan”²¹. Igualmente destaca del cuadro como “lo feo llega a lo hermoso”. Martí utiliza a su vez el esperpento y lo grotesco en la descripción del cuadro de Goya:

Uno ora, otro gruñe, éste feliz figura se coge un pie, sostiene en otra mano la flauta, y se corona de barajas, el otro se finge obispo, lleva una mitra de latón, y echa bendiciones; éste, con una mano se mesa el cabello, y con la otra empuña un asta; aquél, señalando con airada ademán la puerta, luce un sombrero de tres puntas, y alas vueltas; tal se ha pintado el rostro de bermellón, y va como un iroqués, coronado de enhiestas plumas; bésale la mano una cana mujer de faz grosera, enhiesta la cabeza con un mano; a aquél le ha dado por franciscano, a éstos por inflar un infeliz soplándole en el vientre.²²

²¹ José Martí, *ibídem*, t 15, p. 132.

²² José Martí, *ibídem*, t. 15, p. 132

Después de todas estas enumeraciones acumulativas, típicas del estilo de Martí, nos llega por fin el pensamiento filosófico y ético del cubano: “Estos cuerpos desnudos ¿no son tal vez las miserias sacadas a la plaza? ¿ Las preocupaciones, las vanidades, los vicios humanos? ¿Qué otra forma hubiera podido serle permitida? Reúnelos a todos en un tremendo y definitivo juicio”. Y en una crítica sin ambages al sistema monárquico feudal español señala Martí: “Religión, monarquía, ejército, cultos del cuerpo, todo parece aquí expuesto, sin ropas, de lo que son buen símbolo esos cuerpos sin ellas, a la meditación y a la vergüenza. Ese lienzo es una página histórica y una gran página poética”. Martí termina señalando que el genio embellece los monstruos que crea.

En su recorrido por el museo, Martí se encuentra de frente con otro lienzo de Goya, es este caso se trata de “Corrida de toros en un pueblo.” Los apuntes al describir este cuadro son rápidos, a modo de bosquejo, como imitando el estilo de Goya en donde el color no es lo central del lienzo sino el triunfo de la expresión. Parece, dice el cubano, “un cuadro manchado, y es un cuadro acabado”. Martí describe el lienzo siguiendo el estilo goyesco, en este caso a través de frases cortas, inacabadas, cambiantes o abruptas que encarnen y reflejen un rasgo esencial del cuadro, es decir, el movimiento. Así procede:

Un torillo, de cuernos puntiagudos, y hocico por cierto demasiado afilado, viene sobre el picador, que a él se vuelve, y que, dándonos la espalda, y la pica al toro, es la mejor figura de esta tabla. Allá sobre la valla, gran cantidad de gentes. Tas el toro, un chulillo que corre bien. Junto al picador, el de los quites. Tras ellos, dos de la cuadrilla. Por allá, otro picador. En este tendido puntos blancos que son, a no dudar, mozas gallardas con blanca mantilla: y con mantilla de encaje....

Tras la descripción, llega el aserto o el pensamiento más trascendental del cubano: “Fuérzate a adivinar, dice Goya, lo que yo he intentado a hacer”.

Martí hace suya esta frase de Goya en el sentido que, como el pintor, entiende que la importancia del arte esté en la idea y no en devaneos innecesarios del color. En una identificación total con el pintor, Martí manifestará que el escritor ha de pintar como el pintor pero advierte que la idea jamás debe quedar asfixiada por la forma. Tal aserto no significa que Martí no buscara la belleza o se preocupara por la forma. Escultórico como la porcelana, modernista en su amor por el arte y la belleza, es perfecta la descripción que hace del cuadro de Goya, “La tirana”. Viendo el retrato, Martí descubre una paradoja del arte de Goya que le causa profunda admiración por la similitud de criterios. Destaca el cubano que “al amor de la forma, opuso el pintor el desprecio de la forma, la falta casi absoluta de expresión origino en Goya el cuidado casi único del espí-

ritu, de la madre idea en el cuadro". Y señala a continuación: "Pero su secreto está, por dote rara de su indiscutible genio, en el profundo amor a la forma, que conservaba aun en medio de su voluntario olvido, de sus deformidades voluntarias".

Martí sintió que Goya era su maestro en la escritura y seguiría estos mismos presupuestos: revolución en el arte pero sin desdeñar la forma.

Martí describe a "La Tirana" con pasión miniaturessca, prerrafaelita, deteniéndose en el resplandor de su vestido y el resplandor de su mirada, la belleza del tocado y el enigma de su expresión:

De esos ojos –impresión real– tan pronto brotan efluvios amorosos, enloquecedoras miradas, dulcísimas promesas, raudales de calientes besos, como robando suavidad a la fisonomía, con esa extraña rudeza que da a las mujeres la cólera, chispeante y relampagueante, a modo de quien se irrita de que la miren y la copien.²³

Martí imagina un trío amoroso entre él, la Tirana y la Maja: "Y la Maja al verme pasar, como que sonríe, si un tanto celosa, bien segura de que la Tirana no la ha vencido". Pero el Martí romántico y profético pone freno, una vez más, al erotismo y trunca el deseo:

Qué seno el de la Maja, más desnudo porque está vestido a medias, con la chaquetilla de nuestro alamares, abierta y a los lados recogida, con esa limpia tela que recoge las más airosas copas del amor! Ma guarda-e passa. Que este cuadro es de la Academia de San Fernando.

Otra de las escenas colectivas más grotescas del siglo XVIII español era la relacionada con la Inquisición, tanto el momento del juicio, como la procesión de los penitentes. A los acusados se le ponía un sambenito, especie de escapulario que se cargaba con motivos del infierno, unido a ellos se le encasquetaban enormes cucuruchos por gorra, que resaltaba su figura en la multitud. En uno de los cuadros de Goya es Viernes santo y se sacan a los penitentes en procesión, se amarran encadenados de manos y pies, y se van golpeando por las calles, flagelándose con látigos de muchas puntas. "¡Oh defecto sublime, oh osadía soberbia, oh pintor admirable!", exclama Martí ante el cuadro. Martí recalca los admirables desnudos, robustos músculos de las piernas, posturas en las que se siente el dolor del último latigazo.

²³ José Martí, *ibídem*, t.15, p. 134.

El segundo lienzo que comenta Martí sobre el tema de la inquisición es un “Auto de Fe”: En el estrado, elevado del resto, se ve como a un acusado le leen la larga condena. Encogido, con su gran cucurucho y su sambenito, esconde los ojos en lo bajo. Otros tres penitentes, casi desfallecidos, esperan sentencia.. Martí se dedica a descifrar toda la cruda sátira de las aparentes imperfecciones de Goya, o mejor dicho, de las deformaciones explícitas que hace el pintor en el rostro de los distinguidos para sacarle todo rasgo humano. A Martí no se le olvida un comentario crítico contra los religiosos:

Friles de redondos carrillos, carrillos cretinos, —éste, de manchas negras por ojos, que le suponen mirada siniestra;— aquellos, revelan brutal indiferencia, —éstos, viejos dominicos, calaveras recompuestas y colgadas de blanco,— mal disimulado júbilo. Enfrente del tablado, dos juzgadores, —el uno, con todos los terrores del infierno en la ancha frente, el otro, de cana cabellera, de saliente pómulo, de huesos boca, de poblada ceja, de frente con siniestra luz iluminada, como que le convence de que se ha obrado bien: y extiende la mano, por un capricho trascendental y admirable, hecha con rojo.²⁴

Martí, reflejándose en las pinturas de Goya, dirá que cada tinta, cada línea, cada monstruosidad, cada aparente error de dibujo y color de Goya es una áspera tremenda crítica: “He ahí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demoledor de todo lo infame y lo terrible. Yo no conozco obra más completa en la sátira humana”.

Martí, en estos apuntes que pertenecen a su segunda deportación, comenta el cuadro “La familia de Carlos IV”. Tras los rostros de la realeza, pueden descubrirse la malignidad y la estulticia. Martí ya había descubierto la sátira en los cuadros de Goya cuando en sus “Escenas norteamericanas” comentaba: “la pintura no tolera lo caricaturesco. La sátira puede usarse con buen provecho, como lo han hecho Kaulbach, Goya y Zamacois; pero sátira y no mofa inútil”.²⁵

Tras los retratados, aparece el autorretrato del propio creador, Goya, que Martí describe de la siguiente manera:

Pegada boca, hondos hoyuelos, ojos cuya bóveda resalta, y cuya mirada sorprende. Acá en la abierta frente, golpe enérgico, y a la par suave, de luz, - por entre ella flotan esos menudos cabellos que nacen a la raíz. En el resto del rostro, vigoroso tono rosado, diestramente no interrumpido, sino mezclado en la sombra.²⁶

El último cuadro es la “Casa de Locos”. Goya pinta un grupo de locos es-

²⁴ José Martí, *ibídem*, t. 15, pp. 135-136.

²⁵ José Martí, *ibídem*, t. 13, p. 477.

²⁶ José Martí, *ibídem*, t. 15, p. 135.

quinados y sólo los que están frente a la alta ventana muestran su locura y su desnudez: uno, hincado de rodillas y calvo, ora, y al lado derecho hay uno como de fiesta, divirtiéndose de lo que hacen sus compañeros. En la frontera de la penumbra y la luz aparece uno de pie con plumas en la cabeza, como si mandase un gran ejército, frente a él, la figura más admirable: desnudo enteramente, con sombrero de tres puntas, extiende su brazo recto hacia la pared como si luchara con la luz que entra del nuevo día.

Esta “Casa de Locos” representa cierta España de finales del XVIII e inicios del XIX: la nobleza aristocrática, con cargos religiosos y monárquicos, pero también representa el poder mostrado en la más profunda desnudez de un manicomio oscuro.

MERCEDES SERNA
Universidad de Barcelona

LOS CORRIDOS DE NARCOTRAFICANTES: VALORES POPULARES Y MEMORIA COLECTIVA

*Yo les digo a mis amigos
vámonos acomodando,
que si se siguen matando
corridos sigo arreglando¹*

El mes de febrero de 2005, leí por casualidad en Internet que en México se llevaba a cabo una discusión suscitada por la divulgación de una colección de textos de corridos² en las bibliotecas escolares del país. El problema radicaba en que la colección contenía cuatro corridos, que se referían al tráfico de drogas en la frontera con los Estados Unidos. Después de serias discusiones entre los políticos, los pedagogos, los padres de familia, etc., fue tomada la decisión de no recurrir a la censura oficial de la edición, aunque en algunos Estados de México –como por ejemplo Tamaulipas y Coahuila– el libro fue retirado de las escuelas. Los especialistas afirmaban que desde que los alumnos del quinto año tenían acceso a los libros de texto en cuestión, no fueron registradas consecuencias negativas y que incluso los niños estaban aprendiendo a distinguir el bien del mal, lo cual contribuía a su desarrollo intelectual³.

Yo misma había escuchado años atrás –a mediados de los noventa– durante mi estancia en México, algunos corridos que relataban las “hazañas” de los delincuentes en la frontera, y reconozco que en aquel momento éstos provocaron mi risa nada más, subvalorando, por lo visto indebidamente, un fenómeno interesante en la cultura popular mexicana.

Desde aquel entonces, los *corridos de narcotraficantes* o *narcocorridos* han tenido una trayectoria ascendiente, hasta convertirse en auténticos *bestsellers* discográficos.

Los tres mil doscientos kilómetros de frontera entre los México y los Estados Unidos son una herida abierta y están cargados de gran simbolismo: son la frontera entre la prosperidad y el atraso económico, entre el mundo de las “po-

¹ Corrido tradicional mexicano, citado por: **Gutiérrez Ávila**, Miguel Ángel: “Corrido y memoria popular”.- en: *Plural*, julio de 1987, N 190. p. 27.

² Se trata de *Cien corridos, alma de la canción mexicana*. Comp. Mario Arturo Ramos, México, Océano, 2002, *que contiene* textos de famosos corridos desde 1760 hasta la fecha de edición. La Secretaría de Educación Pública (SEP) divulgó 80 989 ejemplares de esta colección en las escuelas primarias de todo el país.

³ “Contienen bibliotecas michoacanas narcocorridos desde hace dos años” – en: *Notimex en Morelia*, Febrero 22, 2005.

sibilidades ilimitadas” y la miseria extrema. Desde Matamoros a Tijuana y desde Brawnsville a San Diego; en Arizona, Texas, Florida, California, Nueva York (los Estados norteamericanos con más fuerte presencia de hispanos), lo mismo que en las regiones septentrionales de México, la “raza”, aferrada a su “identidad mexicana”, baila al ritmo reiterativo y pegajoso de la “música nortea”, Mientras unos sueñan con colarse a la tierra de promisión vedada, los otros padecen la nostalgia por su “México lindo y querido”, persistiendo en mantener su idiosincrasia, su sistema de valores y los comportamientos típicamente mexicanos.

La frontera no sólo es una zona de grandes tensiones entre la esperanza y la desilusión. Ni es únicamente una franja fuertemente vigilada en que las autoridades norteamericanas construyeron un muro que los artistas *pop* mexicanos pintaron contestatariamente por todo su largo⁴.

La frontera es, antes que nada, un lugar de encuentro de dos culturas con diferencias marcadas que, no obstante, precisamente allí empiezan a convergir y a parecerse.

Son conocidos de sobra los tópicos que manejan los angloamericanos sobre México: para ellos es un mundo antagónico, separado del de ellos por un “telón de tortilla”, que marca los límites entre civilización y barbarie. El término, que hace clara referencia al “telón de acero”, fue formulado en los Estados Unidos para señalar las diferencias económicas entre ambos países, pero con el tiempo ha ido adquiriendo un sentido propagandístico diferente, refiriéndose últimamente a la penetración constante de mexicanos –y otros latinoamericanos– al Norte. Algo similar sucede con los nombres con que se designa el río de la frontera: es el *Río Grande* para los norteamericanos, por su transcurso largo, y *Río Negro* para los mexicanos y demás hispanos, lo cual indica la percepción de un peligro, de un probable destino fatal para los “espaldas mojadas”.

Si se piensa en los clisés establecidos por el cine norteamericano, los Estados del Sudoeste son el reino del *cowboy*, que no tenía más amigo que su caballo, ni más ley que su arma. Se sobreentendía que la frontera nunca había sido dominada ni “domada” del todo. El mexicano era feo, bruto, primitivo, borracho, lascivo y arbitrariamente violento.

El cine mexicano, por su parte, presentaba una idea similar sobre su propio Norte: estaba poblado de aventureros y tribus indígenas aisladas, de oportunistas y fracasados, que no habían conseguido echar raíces más al Sur. La marginalidad se medía según las distancias que separaban los territorios septen-

⁴ El lector recordará que en febrero de 2005 en la exposición “Arco” en Madrid, fue presentada una réplica del muro, llamado en México “el muro del la vergüenza”.

trionales de la capital. Por otro lado “el gringo” era de pocas luces y afeminado⁵; a los chicanos se les veía con desprecio, por haber pasado por procesos de aculturación y, finalmente, se creía que el mexicano que cruzaba la frontera con “Gringolandia” era un traidor, que se “había vendido”, al someterse voluntariamente a la pérdida de su identidad.

A lo largo del s. XX –algo que no es menos vigentes en la actualidad– las dos culturas se oponían, se sentían amenazadas la una por la otra. Sin embargo, mientras en el interior de los Estados Unidos se desarrollaban las campañas del tipo *English only* y en México se creaba una *Comisión para la limpieza de la lengua española*, en la frontera se intensificaba la hibridación lingüística, conocida con el nombre despectivo de “spanglish”. O sea, en los respectivos “centros” crecía la resistencia a los valores que nacían a ambos lados de la frontera, puesto que distorsionaban las imágenes que cada uno tenía –y aún sigue teniendo de sí mismo– o, dicho en otras palabras, atentaban contra el *statu quo*. La verdad es, sin embargo, que la frontera entre Estados Unidos y México es un gigantesco laboratorio intercultural y estético, y las tensiones culturales entre el chicano y el mexicano del Norte van disminuyendo cada vez más.

*

Este contexto particular fue creado por varios factores, siendo uno de los de principal importancia el contrabando con la droga, en gran medida causante de los procesos migratorios a ambos lados de la frontera. Éste se inició hacia los años veinte del siglo pasado, cuando algunos Estados del Norte mexicano –entre los que destacaban Sinaloa, Sonora, Chihuahua, Durango– se convirtieron en productores y exportadores de droga a los Estados Unidos. Fue entonces cuando se promulgaron las primeras leyes prohibitorias –en 1920 fue estigmatizada la producción de marihuana⁶, y en 1926, la de amapolas (*papaver somniferum*)– que, lo mismo que las actuales medidas drásticas tomadas por las autoridades norteamericanas, quedaron lejos de dar los resultados deseados. Se trata de un tema complicado y muy doloroso, pero en este caso concreto nos interesa sólo uno de sus aspectos: la forma singular en que los estratos populares incluyen esta problemática en su producción simbólica.

La llamada “narcocultura” que se ha ido formando a lo largo del siglo pasado, tiene sus manifestaciones en casi todas las esferas sociales: desde las acti-

⁵ No deja de ser curioso que los representantes de un país económica y militarmente atrasado se autoproclamen muy valientes y potentes sexualmente (en términos hispanos, “muy machos”), comparándose con los integrantes de la otra nación vecina más desarrollada, a los que se ve como a “afeminados”. Este fenómeno no es típico únicamente para el ámbito cultural al que nos referimos y tiene razones históricas y culturales muy profundas.

⁶ “Disposiciones sobre el cultivo y comercio de productos que degeneran la raza”.

vidades de los “naropolíticos” hasta la “narcolimosna”⁷; desde las imponentes mansiones del llamado estilo “art narcó”, hasta las monumentales “narcocriptas”, tremendamente *kitsch* (que ya se han convertido en lugares de peregrinajes turísticos), y las ermitas y santuarios erigidos a “santitos”, que alguna vez fueron bandoleros y que en la actualidad son venerados por los narcos y la gente de los pueblos aledaños⁸.

Las publicaciones en la prensa, la producción cinematográfica, algunos textos literarios, los expedientes policiales, etc., consiguen plasmar en cierta medida un cuadro de la existencia de los narcos. Como es lógico, éstos mismos no suelen crear ni conservar archivos ni redactar memorias ni responder a los cuestionarios de los sociólogos; tampoco hacen declaraciones públicas. Solo los más insignificantes de ellos se convierten de vez en cuando en “estrellas mediáticas”: cuando los matan o caen presos, se hacen fortuitamente protagonistas de una especie de *reality shows*. El conocimiento objetivo de su mundo “desde dentro” es prácticamente imposible. Por lo tanto, las historias que se cuentan sobre los narcos están saturadas de elementos mitológicos. Lo que se sabe viene a ser más bien el resultado de un proceso de imposición de significados “desde fuera”, sea de parte de las autoridades oficiales –fiscales y abogados, policías, políticos o médicos–, sea de los representantes de la “cultura de élite” –periodistas, escritores, cineastas–, cuya tarea es definir los perímetros de la reacción de los sectores sanos de la sociedad frente al fenómeno. En cuanto a los propios narcos –que debido a su extracción social marginal, normalmente tienen una formación cultural muy baja–, pueden expresar su particular código moral, contar sus hazañas o explicar las razones que los llevaron a actuar fuera de la ley, sólo por medio de las narraciones orales y, actualmente en los corridos, siendo éstos la única manera de formular su versión de los hechos, marcadamente divergente de la oficial.

*

A todas luces, el tradicional corrido mexicano y centroamericano está em-

⁷ Es de conocimiento público que algunos representantes de la Iglesia en México no encuentran nada malo en la aspiración de los narcotraficantes a comprarse la indulgencia divina.

⁸ Como por ejemplo el famoso Jesús Malverde de Culiacán, que es una especie de Robin Hood local. (Ver: Sada, Daniel: “Cada piedra es un deseo” – en: *Letras Libres*, México, año II, n. 15, p. 32-37). Es interesante la iconografía de estos “santitos”: los representan jóvenes y viriles, de finos mostachos, con sombrero de alas anchas y botas altas de piel de serpiente con hebillas brillantes. Parecen hermanos gemelos de Pedro Infante, el eterno galán del cine mexicano de los años 40 y 50.

parentado con el romance medieval español⁹. Temáticamente refiere hechos históricos violentos en la mayoría de los casos. Se ha ido transmitiendo de forma oral y en épocas más recientes ha sido fijado en papel, gracias a lo que es posible seguir su evolución y registrar sus variantes.

Aún hoy en el ámbito cultural hispanoamericano se conserva el hábito de narrar en forma versificada o cantar sobre los acontecimientos de importancia, aunque en los diferentes países estas composiciones tienen manifestaciones variables (en México y Centroamérica, los corridos; Colombia y Venezuela, los *vallenatos*, en Cuba, las décimas, etc.) La persistencia de dicha tradición sin duda se debe también a su confluencia con los cantos épico-narrativos de los pueblos precolombinos, por lo que es legítimo creer que se trata de unas manifestaciones culturales mestizas.

Durante la Colonia en México tuvieron gran divulgación los llamados “cantares de ciegos”, que algunos invidentes memorizaban e interpretaban en lugares públicos –plazas y mercados– y en que eran versificados más que nada hechos de delincuentes, ladrones y asesinos, caídos en manos de la justicia laica o divina. Se narraban cantando también las historias de famosos bandidos, de secuestros, persecuciones y ejecuciones, de venganzas sangrientas o viles traiciones, de maldiciones, de caballos, de corridas de toros, desastres naturales, etc. Eran una especie de periódicos orales. Incluso había composiciones destinadas especialmente a un público infantil.

Durante la guerra por la Independencia, el corrido tuvo un resurgimiento. Algo más tarde, a finales del siglo XIX proliferaron los corridos de bandoleros (gavilleros) “buenos” que cometían violencia contra los ricos para compartir luego el botín con los pobres. Estos corridos son considerados como precursores de los corridos de la Revolución Mexicana (1910 – 1917). Algunos de los personajes, llevados a delinquir por causa de la injusticia y la pobreza, se convirtieron en factores importantes durante la Revolución: el caso más famoso es el de Pancho Villa. Es el momento en que los *corridos* adquieren un tono épico-narrativo, y también registran su auge mayor hasta convertirse en un fenómeno emblemático para México.

En el período enmarcado entre los años treinta y sesenta del siglo XX, el corrido pierde su originalidad y vigor, se llena de contenidos artificiales dedicados a ensalzar a políticos y otros “héroes” dudosos.

El último resurgimiento del género se da a mediados de los setenta y dura

⁹ En su ya clásico texto *El corrido Mexicano* (FCE. México, 1984) Vicente Mendoza afirma que “no es sólo un descendiente directo del romance español, sino aquel mismo romance trasplantado y florecido en nuestro suelo”.

hasta nuestros días. Se rescata la temática de las penurias de los emigrantes indocumentados y también el anecdotario relacionado con el contrabando de sustancias psicoactivas ilícitas.

Es un hecho que, a pesar de la increíble eficiencia de los medios de comunicación contemporáneos, en México se siguen haciendo corridos. Entonces su esencia no ha de radicar únicamente en la función comunicativa que han cumplido desde siempre, sino en algo más.

*

El corrido suele ser una composición larga de un número no determinado de versos, la mayoría de las veces octosílabos, rimando los pares, mientras los impares quedan libres. El corrido cuenta un suceso ya pasado que ha dejado un recuerdo duradero. Por lo tanto, la memoria es lo que queda de toda vivencia, lo único que tiene importancia. Los recuerdos son un acto selectivo, un proceso que registra, reelabora y codifica los hechos, para convertirlos en categorías, establecidas por cada tradición cultural concreta, con lo que éstos adquieren valor y utilidad social.

La constancia o la variabilidad con que los recuerdos se convierten en valores colectivos dependen de su función en la vida de la comunidad. Esta es la razón por la que las obras de la tradición oral son capaces de adaptarse y actualizarse según los cambios en la sociedad o si pasan a otro espacio cultural.

Estilísticamente el corrido aprovecha la carga emotiva de la narración biográfica, pero plasma sólo los acontecimientos que son importantes para el grupo social o étnico. No se trata de atribuirle al grupo cualidades personales o psicológicas características de un individuo, sino al revés: la constitución psicológica de cada individuo es el resultado de su socialización. Los signos sociales se convierten en estructuras mentales a través del lenguaje. De ahí que la memoria colectiva no es ningún archivo del que se puede sacar una ficha de datos, sino que busca tender lazos entre el destino del individuo y la colectividad a la que pertenece: sólo así los acontecimientos aislados adquieren coherencia.

El corrido, siendo una plasmación de la memoria colectiva, selecciona entre los hechos y acontecimientos heterogéneos los que tienen alguna trascendencia: sobre todo la muerte, mucho más si ésta ha sido violenta, porque justo en estos casos es cuando se manifiestan todos los matices de los conceptos éticos y morales de la comunidad que teme que la violencia salga de control, lo cual puede amenazar el equilibrio social.

El corrido es la narración de una historia, pero no de una historia abstracta. Para la comunidad tradicional, que vive sumergida en la cotidianeidad, la historia “científica” es una suma de hechos sin resonancia concreta en la vida del

individuo: no puede ser utilizada con fines pragmáticos. La realidad se interioriza antes que nada por medio de repeticiones o de la participación personal directa.

En este sentido el corrido es una historia selectiva y, además, utilitaria. Dicho en otros términos, es la historia de la ética tradicional, del sistema de valores vigentes en un grupo o una comunidad. Algo más: el corrido transforma la historia, prestando a la memoria el apoyo del ritmo musical.

Son escasos los corridos de contenido legendario. El hecho violento que se refiere no suele tener gran antigüedad: como máximo se remonta a 30–40 años atrás¹⁰. Afirmar Mircea Eliade que la memoria colectiva difícilmente reproduce hechos “muertos”. Según él, la memoria popular no retiene personajes reales ni hechos individuales, sino que funciona por medio de estructuras específicas: *categorías* en vez de hechos, y *arquetipos* en vez de personajes históricos. El personaje histórico es asimilado por un modelo mitológico, mientras que el acontecimiento se integra en la categoría de las acciones míticas.¹¹

El corrido, en su calidad de memoria colectiva pretende retener la memoria sobre los acontecimientos y más concretamente, sobre sus aspectos de importancia social, sacándolos de su contexto temporal concreto. Se ha dicho que la memoria colectiva es *ahistórica*¹²: se modifica de manera que se pueda adaptar al molde de la conciencia arcaica, que no se interesa por las manifestaciones individuales sino por lo ejemplar, lo común a todos.

El corrido tradicional “hace” historia, sin alabar ni justificar la violencia: la revela, trata de prevenirla, pero hay casos en que la considera indispensable si es en defensa de ciertos elementos que configuran el código moral de la comunidad. De este modo funciona como una especie de *regulador interno* de la violencia. El cantante de corridos se convierte en una especie de juez social, cuya finalidad es conservar los valores colectivos. El protagonista de un corrido, aún siendo un delincuente, posee cualidades que la comunidad aprecia: valentía, dignidad, honor, generosidad, etcétera.

El corrido no pretende extenderse fuera del ámbito cultural en que ha surgido. Es una especie de espejo en que la gente se reconoce. El cantante de corridos goza de prestigio, mientras que la comunidad reafirma su identidad.

*

¹⁰ Gutiérrez Ávila, M. Á.: *Op. cit.*, p. 28.

¹¹ Eliade, Mircea: *El mito del eterno retorno*. Sofía, Ed. Jristo Botev, 1994. p. 58.

¹² Eliade, Mircea: *Idem*. p.59

Teniendo en cuenta todo lo arriba expuesto, no es de extrañar que precisamente por medio del corrido los mexicanos a ambos lados de la frontera busquen dar una versión de su vida cotidiana, distinta a la versión oficial.

Los protagonistas de los primeros corridos de narcotraficantes eran hombres y mujeres reales o ficticios, que traficaban con pequeñas –en comparación con las actuales– cantidades de droga. Cruzaban la frontera a pie o en coches, escondían la carga en ataúdes o en los neumáticos de los coches. Iban armados de navajas o pistolas.¹³ Más tarde aparecen las avionetas y *trylers*, las cantidades de carga se mide por toneladas y las mertalletas desplazan las demás armas.¹⁴

Con el tiempo los personajes de los corridos han ido saliendo de su anonimato y aparecen los nombres de famosos narcos, que siembran miedo y respeto, amigos de sus amigos¹⁵ y horror para los traidores¹⁶ y los agentes de seguridad. A algunos les ha sido dedicado un corrido aislado, mientras que de otros se han compuesto auténticas “sagas”.

Aunque despiadados, violentos y arbitrarios, los personajes del moderno corrido de traficantes tienen las mismas cualidades humanas que se valoraban en el corrido tradicional: son audaces,¹⁷ generosos, aman y odian con fuerza, desprecian la muerte, saben disfrutar de la vida.¹⁸

Todo esto los asemeja a los héroes populares de otros tiempos y los convierte en ejemplos a seguir. El gavillero generoso de antaño se ha asimilado al burlador de las leyes de ahora.¹⁹ Por lo visto con todo ello se busca una conti-

¹³ *Salieron de San Isidro/ procedentes de Tijuana/ traían las llantas del coche/ repletas de marihuana.* (Los Tigres del Norte: “Contrabando y traición”).

¹⁴ *Ya no gasten en radares/ ni destrozando mis pistas / yo soy un ave nocturna/ que aterriza en cualquier milpa.* (Los Tigres del Norte: “El tarrasco”).

¹⁵ *Le gusta ser muy sencillo,/ a todos brinda su mano,/ al amigo que es amigo/ lo trata como a un hermano,/ pero a aquel que toca a su gente/ lo aplasta como a un gusano.* (Banda La Costeña: “El fugitivo”);

¹⁶ *Lauro Cantú Villareal/ fue el que traicionó a Quintana/ cuando llevaban la carga/ para entregarla a la mafia,/ ahí firmó su sentencia,/ ya anduvo a salto de mata. [...] La traición no es buen negocio/ cuando se apuesta la vida,/ Lauro no quiso entenderlo/ y traicionó a la familia,/ le costó mucho dinero/ y al final hasta la vida.* (Los Tigres del Norte: “La muerte del soplón”)

¹⁷ *Se necesita valor/ para entrarle al contrabando./ Valor es lo que le sobra/ a la gente de Durango* (Los Tucanes de Tijuana: “Carrera prohibida”)

¹⁸ *Para alegrarme la banda, / Para dormir una dama, / pa’ mis amigos mi mano, / y a los cobarde mi escuadra, / pa’ mi nariz un suspiro / y un trago pa’ mi garganta.* (Los Tucanes de Tijuana: “La carrera prohibida”).

¹⁹ No es de extrañar que existan varios corridos dedicados al ya mencionado Jesús Malverde, en su papel de “santito” protector de los traficantes. Claro está, que la Iglesia no lo reconoce. Los traficantes suelen ser profundamente religiosos y los más “ortodoxos” entre ellos rezan a Judas Tadeo, quien ayuda a llevar a cabo las “tareas difíciles”. La prensa en México en varias ocasiones ha sacado a luz los tratos escandalosos de altos representantes de la Iglesia con nar-

nuidad histórica.

Los narcocorridos hacen referencia a casi todos los grupos sociales. En primer lugar a los que están involucrados en la producción y el tráfico: campesinos y gente pauperizada de la ciudad, que optan por actuar fuera de la ley, para no morir de hambre.²⁰ El motivo de tomar la decisión de arriesgar la vida cayendo en el delito, suele ser no sólo el deseo de enriquecerse rápidamente sino también de alcanzar una mejor posición en la sociedad.²¹

La denuncia social va dirigida antes que nada contra las estructuras oficiales, y la infracción de las leyes es vista como una autodefensa legítima.²² Sin embargo, también se tematiza la frecuente rebelión contra los mafiosos que hacen fortunas inmensas a costa de los pobres “mulas” –“poquiteros”, como se les llama en México– que llevan en su cuerpo pequeñas cantidades de droga y a quienes se les paga muy poco para el riesgo que asumen.²³

En el particular código ético y moral que tienen los personajes, ser valiente es lo más importante. La audacia se relaciona con el amor por el terruño²⁴ y el orgullo por haber nacido en México.²⁵ Los personajes se definen por la seme-

cos que acuden a ellos a confesarse. (Ver: **Agustín**, José: *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1982 a 1994*. México, Planeta, 1998. p. 70; p. 244)

²⁰ *Por ambición al dinero/ me metí en el contrabando,/ no soporté la pobreza,/ las promesas me cansaron./ Me estaba muriendo de hambre/ y todo por ser honrado./ Al igual que muchos otros/ tengo derecho a la vida / hoy tengo mucho dinero / y vivo como quería,/ sigo siendo agricultor,/ nomás cambié la semilla.*

(Los pumas del norte: “El agricultor”).

²¹ *Sé que un día pueden matarme/ pero ser pobre no quiero./ Como te miran, te tratan/ el mundo es convenciero: / no se te ven los defectos/ se eres hombre de dinero.* (Los Tucanes de Tijuana: “El hijo de la mafia”). O: *Ya mucho tiempo fui pobre/ mucha gente me humillaba,/ empecé a ganar dinero,/ las cosas están volteadas,/ ahora me llaman patrón,/ tengo mi clave privada.* (Los tucanes de Tijuana: “Clave privada”).

²² *Me gusta burlar la ley,/ soy gente muy especial,/ me gusta que me respeten/ aunque les parezca mal./ No presumo de valiente,/ soy hombre muy natural,/ si al gato pisan la cola/ pues te tiene que arañar.* (Los Tucanes de Tijuana: “El balido de mi ganado”).

²³ *Les dijo Silvano Guerra/ con una voz muy opaca:/ “Llevamos treinta millones/ y nos pagan con migajas/ y los que nos la rajamos/ somos los hombres de paja”* (Los incomparables de Tijuana: “Los traficantes”). O: *Los empleados de los grandes jefes/ son los que hacen todo el movimiento/ y les pagan con una migaja/ cuando de millones ganan cientos/ el patrón gastándose la lana/ y uno es el que se la va partiendo.* (Los Tucanes de Tijuana: “Un puño de polvo”).

²⁴ *Mi orgullo es ser sinaloense,/ lo digo donde yo quiero,/ estado de muchos gallos/ que hoy se encuentran prisioneros,/ pero este gallo es más bravo,/ les canta en su gallinero* (Los Tucanes de Tijuana. “Clave privada”). O: *Soy de mero Tierra Blanca/ y eso me llena de orgullo/ porque en mi estado querido/ ha habido gallos muy finos/ y pa’ mujeres bonitas/ Sinaloa es reconocido.* (Puma de Sinaloa: “Línea de a metro”).

²⁵ *Su madre es mexicana,/ de ahí sacó lo valiente,/ es una hembra muy brava/ que ha matado a mucha gente,/ tres policías, seis soldados/ y de pilón un teniente.* (Grupo Extermnador: “La Jefa”) O: *Como todo*

janza con una serie de animales totémicos: gallos, tigres, pumas, leones.²⁶ Se aprecia el valor, pero no la crueldad excesiva.²⁷

Aunque el corrido no está eximido de una buena dosis de misoginia, los personajes femeninos suelen ser no menos atrevidos que sus compañeros. También se les caracterizadas por medio de cualidades animales (comúnmente se les llama “hembras”, son “perronas”, etc.) No sólo son amantes que siguen a sus parejas; son igual de arrojadas, astutas, codiciosas y despiadadas que ellos.²⁸

La actitud hacia la muerte es la tradicional para el pueblo mexicano, en que se nota la herencia precolombina.²⁹ Es aceptada como algo muy natural, con una mezcla de resignación, nihilismo y espíritu festivo. El traficante sabe que la muerte es el único destino que le corresponde. Por eso disfruta de sus aventuras y vive con la misma intensidad con la que espera su fin.³⁰ No se hacen largos comentarios sobre la muerte. Simplemente se refiere la forma en que ha acaecido. Siempre esperada, la muerte es el castigo merecido por no atenerse a las normas sociales.³¹

En los corridos aparecen muchas autoridades corruptas que son vistas con desprecio.³²

mexicano/ me gusta vivir alegre/ y con música nortea/ el corazón se me enciende,/ viva la sierra muchachos/ junto con toda su gente. (Los punas del Norte: “El agricultor”)

²⁶ *Hombres como este Jaimito/ no se ven por dondequiera,/ es astuto como un tigre/ y sagaz como pantera./ Tengan cuidado culebras/ porque anda suelta esta fiera. (El puma de Sinaloa: “Jaime Pantera”).*

²⁷ *Vuelven los buitres mafiosos/ a su nido en Tierra Blanca/ cortando a dedos jariosos/ y a soplonos en venganza/ en barrios de Culiacán/ se oyen rugir las metrallass. (Indelesio Anaya: “Vuelve la mafia”).*

²⁸ *Una hembra si quiere a un hombre/ por él puede dar la vida,/ pero hay que tener cuidado,/ si esa hembra se siente herida./ La traición y el contrabando/ son cosas incompatibles. [...] Emilio dice a Camelia:/ “Hoy te das por despedida/ con el dinero que te toca/ puedes rehacer tu vida./ Yo me voy pa’ San Francisco/ con la dueña de mi vida.”/ Sonaron siete balazos,/ Camelia a Emilio mataba./ La policía sólo halló/ una pistola tirada./ Del dinero y de Camelia/ nunca más se supo nada. (Los Tigres del Norte: “Contrabando y traición”).*

²⁹ *No hay que temerle a la muerte/ es algo muy natural/ nacimos para morir/ y también para matar/ o no me digan que ustedes/ no han matado a un animal (Los Tucanes de Tijuana: “El puño de polvo”).*

³⁰ *Cuando me muera no quiero llevarme un puño de tierra/ yo quiero un puño de polvo/ y una caja de botellas/ pero que sea de Buchanans/ y el polvito que sea reina. (Los Tucanes de Tijuana: “El puño de polvo”). O: Ya tengo lista la tumba/ para cuando yo me muera,/ tengo pagada una banda/ y un entierro de primera (Grupo Exterminador: “La tumba”).*

³¹ *Quiero darles un consejo/ a todita la plebada,/ este negocio no es bueno,/ es una bomba activada,/ pero si le entran me avisan,/ aí tengo yerba clavada. (Los tucanes de Tijuana: “El manos verdes”).*

³² *Soy el jefe de jefes, señores,/ me respetan a todo nivel,/ mi nombre y mi fotografía/ nunca van a mirar en papeles,/ porque a mí el periodista me quiere/ y si no mi amistad se la pierden. [...] Soy el jefe de jefes señores/ y decirlo no es por presunción,/ muchos grandes me piden favores/ porque saben que soy el mejor,/ han buscado la sombra del árbol/ para que no les dé duro el sol. (Los Tigres de Norte: “El jefe de jefes”); Un policía deshonesto/ que también murió en la quema/ dijo que estaba escondido/ en la ciudad de las Vegas (Los Tigres del Norte: “La muerte del soplón”);*

Finalmente, la droga va dirigida a los “gringos” que son “diferentes”, son perversos por disponer de mucho dinero, por lo cual son los responsables de que florezca “el negocio”.³³ En ningún momento se plantea el dilema moral de lo perjudicial que puede ser la droga para la salud humana.³⁴

Los personajes de los nacocorridos proceden de ambos lados de la frontera, por lo cual pronuncian largas frases en *Spanglish*. De hecho, algunos de los corridos que han tenido mayor éxito comercial han sido escritos directamente en inglés.

*

Los corridos no destacan por la variedad de los temas musicales ni de los instrumentos que se emplean. Se utilizan efectos especiales como disparos, chirridos de frenos, bocinas de coches, etc. Las melodías son parecidas e intercambiables porque lo que importa son los textos. La voz domina sobre los instrumentos.

Las compañías discográficas empezaron a incluir los narcocorridos en su producción hacia mediados de los años setenta. Desde entonces se han venido haciendo intentos de prohibir esta música porque, como afirma Luis Astorga, “según la lógica de algunos gobernantes, si las drogas destruyen el cuerpo, los corridos de traficantes corrompen el espíritu. En otras palabras, son las drogas del alma que tienen la propiedad mágica de transformar la bondad innata de quien los escucha en la maldad intrínseca de los demonios modernos”.³⁵ Se ha llegado a considerar que como todo discurso simbólico –fuera político, ideológico o religioso– la “filosofía” vital que se trasmite a través de los corridos, no puede influir negativamente ni siquiera en los que la profesan. Astorga afirma que los narcocorridos no tienen una carga didáctica negativa, sino al contrario: la muerte de los personajes se debe al hecho de que viven al margen de la legitimidad, por lo que siempre reciben lo merecido. También José Manuel Valenzuela, especialista en la cultura de la frontera entre los Estados Unidos y Méxi-

³³ *En los Estados Unidos/ rola bastante dinero,/ por eso los mexicanos/ negocian con los güeros,/ de Durango y Sinaloa/ les mandamos los borregos* (Los Tucanes de Tijuana: “Carrera prohibida”); *En los Estados Unidos/ allá la compran por kilos,/ la mercancía es muy vendida/ porque le gusta a los gringos,/ sea yerba o cocaína,/ lo que nos pidan surtimos* (Vaqueros musical: “Avionetas cargadas”).

³⁴ *Mucha gente critica mi vida/ porque trabajo contra la ley,/ dicen que gano dinero sucio,/ no lo niego, eso lo sé muy bien;/ pero el dinero, aunque esté muy sucio,/ quita el hambre, analízenlo bien./ La pobreza ni en cine es bonita/ por eso hay que trabajar, señores,/ no se asusten por lo que ando haciendo,/ en el mundo hay cosas mucho peores,/ si me ocupan me marcan al biper/ y al final cuántos ochos le ponen.* (Los Tucanes de Tijuana: “El puño de polvo”).

³⁵ Astorga, Luis: “Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia”. Prepared for delivery at the 1997 meeting of the Latin American Studies Association, Guadalajara, México, April 17 – 19, 1997. 8 pp.

co, considera que en los narcocorridos se escuchan mensajes sobre el peligro que corren los que actúan fuera de la ley.³⁶ El autor insiste en que la vida de la gente es regulada por una serie de convencionalismos sociales, cuya desobediencia causa un profundo choque emocional, incluso en los que no viven directamente las experiencias de la infracción de los tabúes. Por lo tanto, la función tradicional de los corridos como regulador de valores y normas sociales sigue sin cambiar. En el mencionado estudio sobre el tema, Luis Astorga llama los narcocorridos “sociodisea musicalizada” de un grupo social que de marginal ha pasado a ser omnipresente, que estaba en pleno proceso de autoconstrucción de una nueva identidad tratando de deshacerse del estigma que la había acompañado desde su nacimiento.³⁷

Sin duda alguna a través del narcocorrido los involucrados en el fenómeno del tráfico han obtenido “poder interpretativo” (como lo llamaría Jean Franco), oponiendo al monopolio estatal de producción simbólica sus propias versiones. Es de conocimiento público que muchos autores de corridos los componen por encargo, aunque la mayoría de ellos lo niega, aduciendo que simplemente cantan sobre “las cosas de la vida”. Los trágicos sucesos de finales de 2007, cuando fueron asesinados varios gruperos³⁸, demuestran que en aquel medio es difícil tocar el tema, manteniéndose al margen de toda la coyuntura que lo acompaña. El éxito que han tenido los corridos de traficantes –prácticamente no hay canal televisivo o radioemisora que no los transmita– los convierte, sin embargo, ya en un fenómeno nada inocente, dado que las “convenciones sociales” de los que hablaba Valenzuela, has sufrido cambios progresivos.

También los narcocorridos han sufrido algunos cambios estructurales, respecto al corrido tradicional. Aunque no ha perdido del todo la sobriedad y concisión de la propia narración, el patrón en que ésta se desarrollaba –presentación del corridista, desarrollo de la historia cantada y despedida, que contenía una moraleja– ya prácticamente ha desaparecido. El lenguaje sigue siendo sencillo –aunque se hace uso de metáforas cuidadosamente pensadas–, refiriéndose a la vida cotidiana (la pobreza, la cosecha, la Sierra, el caballo) mezclado con la jerga delictiva y con una serie de términos que indican modernidad (teléfonos celulares, biper, todoterrenos, avionetas, armas de última generación, etc.).

El cambio más importante, a mi modo de ver, no es que haya desaparecido la presentación del corridista en el principio, sino que en la mayoría de los nuevos corridos la tercera persona en que se solían referir los sucesos cantados, ha

³⁶ *El Clarín*, Argentina, Edición n° 103, abril 30, 2003. p.3.

³⁷ Astorga, Luis: *Op cit.*

³⁸ En los últimos dos años su número ha ascendido a nueve personas.

cedido ante la primera persona del singular. Lo narrado es presentado como vivencia personal, confiable, lo cual contribuye a que el oyente se identifique con los hechos narrados y las opiniones emitidas, en vez de distanciarse. Los reclamos de honestidad, de valor, de generosidad de este “yo” suscitan admiración, lo mismo que se vuelven aceptables las justificaciones de las actitudes delictivas. Es un “yo” sinecdóquico, que proyecta los conceptos del individuo sobre el grupo que representa. De este modo los narcocorridos legitiman en la conciencia popular la delincuencia, relacionada con la producción y tráfico de drogas, mucho más que la imagen de los que están destinados a combatirlos – políticos, policías, militares– es negativa.³⁹ Ante unas autoridades corruptas, susceptibles a delinquir, incapaces de defender los intereses sociales, los traficantes aparecen como verdaderos héroes. El narcotráfico es visto como única alternativa de supervivencia en medio de la miseria generalizada y como una posibilidad de ascenso social. El consejo final del corrido tradicional ha sobrevivido a sus cambios estructurales, pero no va dirigido a los que han de ser prevenidos de los peligros que encierra la actuación ilegal, sino a los que están en el tráfico o piensan entrar en él. La moraleja es que el “negocio es duro”, pero que vale la pena arriesgar. Como es notorio, en los narcocorridos está plasmada una versión parcial, limitada y socialmente no aceptable de lo que es el tráfico de estupefacientes.

Por lo tanto, las prohibiciones directas de los narocorridos no van a solucionar ninguno de los problemas. Es absurdo combatir las consecuencias, sin erradicar la causa que los precede: la producción y el tráfico de drogas. Los narcocorridos plasman los actuales códigos de comunicación de emociones, sentimientos, valores y motivaciones compartidos por determinados sectores marginales de las sociedades mexicana y chicana. El libre mercado discográfico ha hecho posible que elementos antisociales hayan obtenido “poder interpretativo” y una capacidad de decisión sobre los elementos culturales. “Como la cultura es un fenómeno social, la capacidad de decisión que define al control cultural es también una capacidad social, lo que implica que, aunque las decisiones las tomen individuos, el conjunto social dispone, a su vez, de formas de control sobre ellas”.⁴⁰ Los narcos han conseguido desequilibrar el *statu quo* existente hasta no hace mucho en la de por sí asimétrica relación entre cultura oficial y cultura popular en México. Puesto que los distintos componentes de una

³⁹ En el citado artículo, Luis Astorga señala que aunque muy pocos, también hay corridos de policías, aduaneros y militares que no han llegado a corromperse y han pagado con su vida.

⁴⁰ Bonfil Batalla, Guillermo: *Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural* (pensar nuestra cultura. Ensayos. Capítulo 2. Alianza ed., 1991).

Tomado de: <http://www.culturatradicional.org/zarina/articulos/lopropio.htm>

sociedad no poseen culturas diferentes, sino que participan de la cultura general de la sociedad de la que forman parte, aunque a niveles diferentes, es necesario analizar el fenómeno del éxito avasallador de los narcocorridos, situándolos en sus respectivas coordenadas diacrónicas y sincrónicas, para que la parte sana de la sociedad pueda reaccionar de manera adecuada a la guerra sin cuartel que le han declarado los narcos también el campo de la producción simbólica.

LILIANA K. TABÁKOVA

Universidad de Sofía “San Clemente de Ojrid” (Bulgaria)

LA “NOVELA DE AMOR” y “DE AVENTURAS” EN LA ANTIGÜEDAD. LITERATURA DE CONSUMO EN LA EDAD DORADA

Lejos de las preceptivas academicistas que han dispuesto, tradicionalmente, el modelo de producción clásica como un compendio de saberes filosóficos, históricos, morales y religiosos, y en el anonimato de este *maremágnum*, creció un género tardío, y posteriormente despreciado por determinados círculos ilustrados, que venimos en llamar: género de amor y aventuras¹.

Este estadio de creación de corte amorosa, aparece o se alza como un tipo de novela de carácter lúdico o, dicho de otra forma, como un tipo de literatura propuesta para provocar un determinado placer estético, denotando por ello un notorio carácter apolítico, destinado a un público “burgués” por llamarlo de una forma genérica o, lo que es lo mismo, dirigido a una clase social con unos gustos literarios y/o culturales muy lejanos a los fines establecidos por las Academias de formación. Es decir, parece “escapar” esta propuesta o subgénero literario de la producción ortodoxa, para crear una nueva realidad paralela representando, de esta forma, un aspecto novedoso dentro de una sociedad acorde a unos cánones literarios distintos, pero positivamente demandados por un público lector-oyente... Es, en definitiva, lo que en la actualidad ha venido a denominarse como “literatura de consumo”².

Las obras que aquí nos reúnen y sobre las que trabajaremos son *Quéreas y Calíroe* de Caritón de Afrodiasias, las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, y *Fragmentos* de diversas obras que nos han quedado, cuya creación más antigua es *Nino y Semíramis* (año 100 antes de C.). En cuanto a la situación cronológica de las obras reseñadas, la datación más aceptada por los estudiosos para *Quéreas y Calíroe* es el siglo I después de C.; en cuanto a las *Efesíacas*, su situación temporal data del siglo II después de C., esto es, posterior a la anterior, y parece nutrirse esta obra de la de Caritón (al menos como modelo de inspiración o una aportación temática sobre una moda literaria ya impuesta).

Lo que caracteriza tanto a la obra de Caritón como a la de Jenofonte de Éfe-

¹ Para la realización de este trabajo hemos utilizado la edición de Gredos con obras como *Quéreas y Calíroe* de Caritón de Afrodiasias, *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, y diversos *Fragmentos Novalescos*, supervivientes del tiempo, relacionados con este tipo de género. Véase bibliografía.

² Estudiosos del género como FUSILLO, M., en su trabajo “Il romanzo antico come paraletteratura? I topoi del racconto di ricapitolazione”, *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, PECERE O., e STRAMGLIA A. (eds.), prefiere hablar de “paraliteratura”, término más amplio que “literatura de consumo”, puesto que, según él, éste sale del ámbito sociológico, remitiendo al ámbito estructuralista y semiológico. Véase bibliografía.

so es la claridad en la arquitectura compositiva del texto, así como la expresión utilizada para tal construcción. Esto concuerda, obviamente, con el objeto o finalidad de la producción literaria cuyo destino no es otro sino que el máximo alcance en la masa social lector-oyente, abarcando desde el público más docto o preparado intelectualmente al menos. Es por esto que no hay una relación de parentesco presupuesta o preestablecida con ningún tipo de estatus social a pesar de que las novelas posean un estilo notablemente distinto a los discursos históricos, filosóficos o la poesía lírica.

Por otra parte, si comparamos la evolución narrativa marcada por la *Odisea* o por la *Iliada*, observaremos que, frente a éstas, la agilidad proporcionada al lector, por este tipo de “literatura de consumo”, es mucho mayor tanto en cuanto la movilidad de los personajes marca un itinerario creciente de posibilidades narrativas.

Es así que no tenemos más que pensar en el personaje de Jenofonte, *Habrócomes*, puesto que, en pos de su amada, recorre una serie de aventuras...; o bien el de Caritón, *Quéreas*, el cual, tras desposarse con su mujer, agredirla, creerle muerta y enterrarla, va en busca de ella sufriendo esclavitud, haciendo las veces, incluso, de militar... Además, si observamos las obras detenidamente, independientemente de la presencia del elemento religioso (como ocurre en las *Efesíacas*), la novela no está sometida a los avatares históricos pasados (aunque mencione y utilice personajes históricos como en el caso de *Quéreas y Calírroe*³) ni tampoco a la mitología tradicional⁴.

La contrariedad quizá radique en el hecho de ver cómo se desenvuelven las historias traídas aquí al caso, dado que el marco creativo es *original*⁵, de donde se deduce cierta libertad narrativa con la que están expuestos los hechos que conforman las historias. Por otra parte, tal libertad se ve contrariada por el armazón configurados en los relatos ya que éstos están definidos por un mismo esqueleto y muestran, ciertamente, similitudes..., es decir, las estructuras de ambos esquemas vitales responden a los siguientes pasos (independientemente de que, repetimos, las *Efesíacas* pudieran tomar elementos temáticos de *Quéreas*

³ Si para *Quéreas* parece difícil establecer qué tipo de personaje histórico fue, en el caso de *Calírroe* sí que sabemos que se trata de un personaje real, y por tanto histórico, dado que es el nombre de varias personas de cierta relevancia de la antigüedad: una mujer calidonia que desdeñó a *Coreso*, un Sacerdote de Dioniso; una princesa de Beocia, hija del rey *Foco*; una hija de *Escamandro* y esposa del rey *Tros* de Troya; una hija de *Lico*, rey de Libia, que se enamoró de *Diomedes* cuando éste se hospedó en su casa al regreso de la guerra de Troya...

⁴ aunque FUSILLO afirma que Caritón realiza una novela de corte “histórico” y Jenofonte lo hace en la línea del “patetismo sentimental”.

⁵ *Original* entendido como principio, nacimiento o causa de algo, y por tanto, singular, aunque no por ello exento de extravagancia.

y Calíroe):

- a) Dos jóvenes de buena familia, bellísimos, sufren el impacto de Eros.
- b) Se casan, pero el azar, la fortuna o el destino les impide que la felicidad vaya por cauces de normalidad.
- c) Tiene lugar una serie de trabajos que terminan en la feliz unión de los jóvenes.

De esta forma, los datos de los que disponemos para establecer unos rasgos definitivos en torno a la fisonomía de la novela griega giran en torno a las muestras literarias que han sobrevivido al paso del tiempo, esto es, las obras de Caritón, Jenofonte, Aquiles Tacio, Heliodoro y Longo. Es así que volviendo al término propuesto por Fusillo⁶ de “paraliteratura” anteriormente mencionado, hemos de señalar que Couégnas⁷ propone una “paraliteratura” como propuesta hacia una “literatura mala”, carente de valor creativo, así como medio artístico en el que tiene lugar una exaltación antijerárquica que niega los valores, de ahí que tal modo literario esté basado o perfilado en base a una serie de constantes:

–**La repetición:** el lector de la “paraliteratura” se espera un género absolutamente prefijado y previsible, proponiéndole los mismos temas tanto a nivel intertextual como intratextual, pero que, dentro de la individualidad de cada propuesta, aparece algo nuevo, alguna variación del tema⁸. La novela griega presenta de una manera masiva la repetición de lugares comunes o *topoi* prefijados, siempre entre una sutil dialéctica entre convención e innovación dado que la repetitividad y la convencionalidad eran connaturales en la escritura clásica. La pregunta que cabría preguntarnos es si la literatura es “paraliteraria” a nuestros ojos o si ya lo era para los antiguos..., el público contemporáneo al género primitivo.

⁶ En opinión de FUSILLO, hay que distinguir dos fases: Una primera *fase presofística* de la novela griega (Caritón, Jenofonte de Éfeso, y fragmentos de *Nino* y de *Metíoco y Parténope*) que tiene todos los trazos de la *paraliteratura* sentimental y que se dirigía probablemente a un público amplio, semiculto, donde prevalece un público femenino y donde también parece prevalecer la lectura oral (por otra parte, el tipo de lectura, recitada o dirigida a un auditorio, era un hecho notablemente extendido en el mundo antiguo). Y una segunda fase influenciada por la *Segunda Sofística*, de mayor refinamiento literario, retórico y filosófico. Una fase que presupone el género popular como floreciente y lo transforma hasta casi darle la vuelta del género a los trazados con una serie de preciosas operaciones metaliterarias.

⁷ COUEGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*. Véase bibliografía.

⁸ Algo que, por otra parte, marcó notablemente la estética antigua así como, posteriormente, la medieval.

–**La ilusión referencial:** la “paraliteratura” tiende a la abolición de los confines entre ilusión y realidad, a la desaparición del narrador, a la total transparencia de la historia gracias a la ocultación del proceso de enunciación y el predominio del discurso directo. Esta serie de procedimientos expresivos, en parte comunes a la novela naturalista, tienden a crear una vía de asimilación entre el lector y el héroe. La “paraliteratura” se une así a la expresión directa del deseo, a la fascinación inmediata de sueño.

–**El todo significa:** donde no hay detalles inútiles, no funcionales al entramado, que no prevé la participación dinámica del lector.

–**El dominio de la narrativa:** que es casi un corolario del “todo significa”, donde el desarrollo en que se desenvuelve la intriga viene a despecho o prevalece sobre los otros elementos textuales.

–**Los rasgos de los personajes:** reducidos casi a conceptos antropomorfizados o prototípicos, representando uno de los puntos más debatidos o criticados en la “literatura de entretenimiento”.

Por otra parte, no cree que haya, desde el punto de vista del mencionado Fusillo, un criterio objetivo para clasificar una obra. De hecho, el que sea un texto literario, no-literario o “paraliterario” depende del público y del sistema cultural que lo reciba. Y sin ir más lejos, la novela griega constituye un ejemplo de lo que ha sido un cambio de estatuto en la recepción literaria de las distintas épocas. Es decir, mientras este tipo de literatura estaba devaluada frente a los escritos de los intelectuales (Persio, Filóstrato...), considerada como meras creaciones efímeras de entretenimiento, fue produciéndose una sobrevaloración en el mundo bizantino y sobre todo en el barroco (Racine, Cervantes, Shakespeare, Calderón...) para los cuales Heliodoro llegó a ser una especie de segundo Homero, es decir, un digno y prestigioso modelo de creación.

Ya no sólo en la propia recepción diacrónica y sincrónica se produce una revaloración de estas novelas griegas, como ocurre en el caso de Heliodoro, sino que el destino al cual es conducido la novela griega, a lo largo de aproximadamente cinco o seis siglos (esto es, su contemporaneidad), camina acorde a una perfección indudable de las formas. Es decir, desde la “literatura de consumo” de Caritón y Jenofonte de Éfeso, al “pastiche” irónico, según Fusillo, de Aquiles Tacio y a la reelaboración filosófica de Heliodoro, la novela griega avanza en un refinamiento evolutivo, sin liberarse del gozo de la oralidad..., renunciando, contrariamente, de una forma progresiva, al resumen y sumarios que aclaran la intriga (“mímesis de la oralidad”).

Tras la exposición de estas ideas, parece obvio pensar que no es precisamente una clase social selecta la que va a impregnarse de estas aventuras, o

dicho de otra forma, a la que va dirigida todo este compendio creativo... No obstante, y volviendo a las obras de la llamada “literatura de consumo” que centran nuestra atención, la similitud que muestran las propuestas parecen responder a un trasunto literario que consiste en “agrandar” el relato en pos de una intriga narrativa como consecuencia, a su vez, de unos gustos que imperan en una determinada época⁹.

¿Qué es si no lo que hoy en día conocemos como “culebrones”? Pues ni más ni menos que un desplazamiento semántico por analogía, producido por el alargamiento, quizás excesivo, de unos hechos que van, a la vez, bifurcándose para acabar en un final feliz, con lo que así se cierra una historia generalmente escabrosa. La pregunta que podríamos hacernos al respecto es la siguiente: ¿Por qué son emitidos tales eventos televisivos, y por tanto, son escritos? La respuesta es sencilla, porque se consumen, o lo que es lo mismo, este género responde a un estímulo cuyo centro está en el consumo, y es este consumo el que dicta o determina, a través de los gustos sociales, la forma en la cual ha de ser manifestada una historia de este tipo. En definitiva, los gustos imperantes de una época son los que mandan en el criterio de creación artística...

No tenemos más que pensar que este último medio de difusión literaria anteriormente mencionado, el de los “culebrones”, tuvo su antecedente en la llamada “novela rosa”, tanto europea (con múltiples ejemplos) como americana (aquí quizás hay un antes y un después de *María*, de Jorge Isaacs). Pero no tenemos más que pensar en la Comedia del Siglo de Oro: ¿qué es si no una comedia de esta época?, no es sólo literatura, es también una fuente de ingresos por parte del poeta, que conoce, que advierte, que asume..., los gustos imperantes en su época...

El mismo Lope de Vega tuvo que enfrentarse a la férrea censura que de sus comedias hicieron en todo el territorio español los más doctos y eruditos (entre ellos el Licenciado Cascales). Lope de Vega lo dejó bien claro en su *Arte de hacer Comedias* donde afirma que da al pueblo lo que pide¹⁰... Todo hace pensar que si Lope daba al pueblo lo que pedía, iba dirigido a todo el mundo que asistía a sus corrales y que más tarde, al cabo de algún tiempo, las leía impresas... Un pueblo que, en definitiva, basaba su doctrina vital en la “toledadana”, la religión y la obediencia indisoluble al rey..., con una formación cultural baja.

Así, volviendo al campo delimitado por la “literatura de consumo” primitiva veremos que, cronológicamente, abarcamos un abanico temporal que va

⁹ Tal vez un trasunto de esa propuesta creadora, muy cercano a nuestros días, sería el *folletín*.

¹⁰ Véase Lope de Vega en la B.A.E. (Biblioteca de Autores Españoles), ordenadas por Eugenio Hartzenbusch, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925.

desde la obra más antigua que es *Nino y Semíramis*, siglo I a. C., hasta *Final en armonía*, siglo IV d. C., y *Un bandido astuto*, siglo VI d. C., donde hay que subrayar la coincidente monotonía de los argumentos. Entendemos que, como ha tenido lugar en muchos casos posteriores de la literatura mundial, los novelistas han sabido aprovechar el éxito de una fórmula de creación literaria (o recreación, según se mire), siempre que contara con la aceptación o agrado del público. Esto nos conduce, obviamente, a la relación producción literaria–público (que es la que existió en el teatro del Siglo de Oro español–público, folletín del s. XIX–público, u, hoy en día, “culebrones”–público televidente...).

Esta relación o binomio antes mencionado nos conduce a un planteamiento motivado por los numerosos llamamientos que, en estas novelas helénicas, aparecen en referencia con el pasado narrativo en un intento de resumir, o establecer un sumario¹¹ (tal vez “para no perder el hilo”)..., y es que hemos de destacar una función congénere al nacimiento de la literatura: la recitación pública o transmisión oral... De esta forma, se produce una conexión: creación literaria–destinario–oyente o lector, donde el autor de este tipo de literatura, denominada “de consumo”, parece advertir perfectamente a qué sector social escribe y, aunque hubiera un sector crítico de intelectuales que despreciara tales intentos creativos, como señala Bowie¹², este tipo de novela es popular tanto en cuanto no es escrita para esta “élite” cultural, sino para un amplio sector del pueblo lector–oyente que se identifica con estas escenas, ratifican el éxito de la obra y la perpetúan en el espacio y el tiempo.

Así, establecemos las siguientes características en función a los indicios textuales para las obras que son un punto de referencia en la adecuación de este género:

- a) El resumen de las peripecias al final de cada obra (incluso de cada capítulo).
- b) La función receptora en los diferentes niveles comunicativos establecidos por la propia narración donde, de alguna forma, es delimitado quién o quiénes son los lectores virtuales de un texto, quiénes los destinatarios implícitos y quiénes los lectores reales. Esta situación, de alguna forma, propone o facilita la “caja china” o el relato dentro el relato como forma creativa..., propuesta muy recurrente en periodos literarios posteriores.

¹¹ Para estos “volver atrás” GENETTE habla de *analepsis homodiegética interna de tipo repetitivo*, es decir, donde son relatados hechos, previamente ya contados, que pertenecen a la misma historia.

¹² BOWIE, E, “The Ancient readers of the Greek Novels”, *The Novel in the Ancient World*. Véase bibliografía.

¿Qué tipo de peripecias presentan estas novelas? Pues como hemos señalado al principio de estas líneas, relatos de aventuras (escabrosas con un final dichoso o favorable) y de amor (centrado en la figura de jóvenes bellos que llevan el sentimiento mutuo de fidelidad conyugal hasta el punto de intentar el suicidio –como así ocurre con *Quéreas*–, tras producirse los azarosos sinsabores que dan lugar a la acción narrativa).

Por lo que respecta a los personajes hemos de decir que no se produce ninguna introspección psicológica¹³ en el “ser” del protagonista, de hecho, los individuos aparecidos en las obras carecen de autonomía, esto es, que pertenecen o están dentro de unos cánones prototípicos no–definitorios de la personalidad individual: jóvenes bellos, apasionados, castos, etc.

En referencia al corpus de las novelas, debemos apuntar que en la obra de Caritón domina la “ilusión referencial” donde podemos atisbar una elevada utilización de escenas del discurso directo así como de monólogos, donde el narrador parece consignar la palabra al personaje obteniendo una transparencia plena de la historia..., lo cual facilita la identificación al lector. Esta transparencia, sin embargo, no es absoluta en *Quéreas y Calírroe* dado que la voz externa que narra interviene, tal vez, como “narrador ideológico” y conductor de la dirección narrativa, pero, en el último capítulo da un giro en su función y hace un alto en la enunciación para dirigirse a su público, comunicándole que ese capítulo no va a ser “trágico” como los anteriores, sino que en él va a tener lugar el triunfo del amor... Tras este giro, *Quéreas* se dirige a un auditorio dado que éste le pide que explique sus aventuras, creándose así una situación “épica” en la narración que, tras haber sido relatada, vuelve de nuevo a ser contada...

De esta forma, el hecho de aparecer el relato dentro del relato en la obra de Caritón, da lugar a la fusión de modalidades de géneros en la novela¹⁴, produciéndose una repetición sumaria propia de la “literatura de consumo” que, a su vez, presenta tres funciones base:

1. Dar un ennoblecimiento de la historia en la que se suceden tres hechos: la alegría exultante de los siracusanos (incluso más que en la victoria contra Atenas), la concesión de un decreto a favor de Policarmo, y otro de ciudadanía a los griegos que le acompañaban (coronación jurídica en el texto).
2. La novela de Caritón, así como también la de Jenofonte, contiene nume-

¹³ Algo que va a quedar patentado como modelo de creación tanto en la antigüedad como en el medievo.

¹⁴ Es lo que Luigi Enrico ROSSI ha llamado la “mímesis de la oralidad”, un fenómeno típico del helenismo. Véase bibliografía.

rosas recapitulaciones de la intriga transcurrida, resúmenes, tanto en los discursos directos (monólogos de lamentación) como en la narración primaria (al principio del libro). Parece casi probable que esta *analepsis repetitiva* sirviera para clarificar el guión para el sector menos culto del público.

3. La tercera función, la metalingüística, en la que *Quéreas* refleja todos los trazos de la narrativa de Caritón, donde el personaje trata de contar lo último acaecido, lo más glorioso, pero el público insiste en que cuente todo el relato.

En cuanto a la técnica narrativa, hemos de decir que se basa en los mismos principios de toda la novela: una información lineal y totalizante, que no olvida nada y tampoco deja efectos de suspense, dándose, como antes mencionábamos, una *analepsis repetitiva* continuamente.

Es así que tal recurso, el de la *analepsis repetitiva*, ocupa un especial lugar al final de la obra puesto que es ahí donde cuenta *Quéreas* cómo fueron arrasados por los piratas, generando en el público oyente de esa escena, el mismo sentimiento que sus hechos provocaron en la corte de *Mitrídates* en Caria. En la novela de Caritón, de esta forma, se genera la imagen de un público cómplice que sufre ante las desgracias padecidas por el personaje, pero que aplaude y ovaciona sus éxitos, es decir, que goza como oyente de la historia dentro de la propia historia..., participando el espectador de los paradigmas del teatro clásico, provocando un efecto de catarsis comunitaria.

En cuanto a la novela de Jenofonte de Éfeso hemos de decir que también presenta una estructura circular como la novela de Caritón, de tal forma que, después de la salida de Éfeso y la primera permanencia en Rodas, se ven los bellos jóvenes traumáticamente separados y viven una serie de peripecias paralelas para, posteriormente, reunirse en Rodas y regresar a Éfeso. Como Caritón, también recurre el autor a idénticas recapitulaciones de los marcos narrativos ya pasados, donde el lector retoma los nexos contextuales de intriga, a pesar de configurarse éstos como breves sumarios o índices de los capítulos.

No obstante, curiosamente el autor nos anticipa el final feliz de la pareja, y por tanto del relato, avanzando en el tiempo mediante el efecto conocido como *prolepsis*, técnica que se anticipa al género cuentístico (y fabulístico) de épocas posteriores y que hará de esta propuesta algo suyo..., con el objeto de producir un efecto “de sujeción” en el público lector-oyente en torno al desarrollo de la trama o argumento.

El penúltimo párrafo de esta obra, rememora la escena de la *Odisea* de Ulises y Penélope donde se pone de manifiesto la “fidelidad mantenida”, donde la pareja protagonista, de forma recíproca, relata los trabajos acaecidos en tan

agónica ausencia. La diferencia con el fragmento análogo de Caritón radica en que en ambas situaciones son los personajes los que cuentan los avatares, reforzando así el pacto de fidelidad. El *topoi*, que reside en clave privada y sentimental de acuerdo con la exaltación de la pareja casta y fiel presente en toda la novela griega..., está distribuido en las *Efesíacas* a lo largo de la novela en un discurso rápido y sintético, con un narrador muy presente y con una tendencia a hacer una serie de enumeraciones abstractas.

Es así que, Jenofonte, nos presenta a una pareja ya no en su “forma más pura” como afirma Fusillo, sino más bien rígida y mecánica, lo cual puede alzarse como una prueba de la naturaleza literaria del escritor, proclive al esquema básico, modelo que sirvió a los escritores de esta “literatura de consumo”, a decir por la escasa elaboración formal del género.

Por lo que respecta a los *Fragmentos*, hemos de señalar un aspecto que nos ha llamado la atención: la diversidad temática..., de tal forma que atendemos a historias como la de *Nino*; un evento geográfico como *La crecida del Nilo*; un sueño (trágico); la transmisión de un rito en *Yolao* (no exento de ironía); los sucesos de unos jóvenes que arman escándalo al ver las puertas cerradas del templo y tras ser invitados a un banquete se “amansan” al oír un himeneo; un rey que se escapa con su esclava (*Olenio*); la marcha a la patria con la esposa tras la victoria (¡*Encontrado!*); la concesión de una reina (tal vez botín de guerra de un rey) a *Dionisio*; etc. Esto demuestra de alguna manera, la aceptación del género en base a las variantes, y de forma más o menos clara advertimos cierto gusto por lo fantástico, los detalles macabros, los amorosos llegando incluso al erotismo como así tiene lugar en *Nino y Semíramis*, detalles, en definitiva, que no aparecen en las vidas arquetípicas de los personajes de las obras anteriores. Así, frente a esa espiritualidad conyugal afianzada por la fidelidad, nos encontramos un abanico de posibilidades donde ciertos destellos de literatura de temática mundana hacen acto de presencia. El género, creemos, nació o estuvo abierto a numerosas posibilidades temáticas que, a medida que fueron “consumiéndose” y debido a la gran aceptación del público, asumió un proceso de adaptación a unas propuestas temáticas acordes a los prototipos de la novela de amor y de aventuras¹⁵..., en base a la relación oferta–demanda.

&

Para dar por terminado este esbozo, entendemos que hay que hacer men-

¹⁵ Y que en periodos posteriores daría en llamarse *novela bizantina* o, más cercana a nuestros días, *novela rosa*.

ción sobre la repercusión social que provocó este tipo de literatura ya que, dirigida a un pueblo más o menos llano, se alza, sin duda, como un representante creativo de autoafirmación de la figura de la mujer siendo por ello, decisiva, su actuación en la delimitación y configuración de ciertos temas: el amor puro, casto, la virginidad, etc. Además, hemos de darnos cuenta que la mujer ocupa casi siempre un primer plano (quizás en Caritón se vea de una forma más acusada), hasta el punto que en las diferentes secuenciaciones que presentan los dos personajes, el hombre sistematiza el consabido papel de “héroe” que, en su viaje por encontrar a su amada, ejerce en una serie de trabajos, y, por otra parte, en igualdad de condiciones aventureras, el papel es coprotagonizado también por ella.

Pensemos además en la postura del lector, el cual tiende tradicionalmente a identificarse con los personajes y es en este periodo temporal donde entendemos que debió producirse un efecto similar al que se produjo en la sociedad de posteriores eras literarias. De tal forma, en esta pionera “literatura de consumo” podemos atisbar el efecto que personajes, totalmente indefinidos o no definidos por un perfil concreto, determinaron en una sociedad que buscaba el entretenimiento o placer estético acorde con las virtudes recogidas por estos relatos: el amor, la belleza, la aventura, el encuentro...

También entendemos que los paradigmas creativos de este tipo de *novela sentimental y de aventuras* que ayudaron a construir el género y a definirlo, eran perfectamente conocidos por los autores, de tal forma que tales esquemas y la función primordial concedida a la figura de la mujer, sirvieron para seducir al destinatario. Es por ello que, conocedores del tipo de producción de rotundo éxito y el público receptor, los estudiosos optan por creer que habría un público femenino considerable fiel a este “divertimento”¹⁶.

Otro elemento de gran importancia, común a este tipo relatos, son los avatares fortuitos origen de escenas escabrosas, laboriosos trabajos, escenas sobrecogedoras de una gran emotividad..., quizá con el fin de provocar una determinada reacción en el público-lector oyente. Este azar, desde nuestro punto de vista, creemos que se bifurca en dos claros senderos:

- Uno provocado por la deidad *Fortuna*, mediante la cual los personajes son ajenos al destino preestablecido por aquella.
- Y el otro aspecto viene representado por la desgracia modelada por la

¹⁶ Hemos de pensar que en la época helenística y romana tiene lugar un progresivo acercamiento de la mujer a la cultura, de ahí que no sea nada gratuito pensar que la figura femenina fuera no sólo oyente, sino también lectora.

crueldad de la hermosura, la cual se alza como motivo principal de culpa en las continuas lamentaciones a través de angustiosos monólogos.

Por otra parte, parece inevitable contemplar la importancia que ejerce el Viaje como elemento vital en la historia para que ésta cobre sentido. No obstante, la contrariedad es también un punto a tener en cuenta como elemento confabulador de dolorosos destinos en tan intrincados viajes, dado que en ejemplos como las *Efesiacas*, los personajes, sabedores de que su destino desafortunado va a dar comienzo en el mar, el viaje por mar es la decisión tomada por ellos... Esto, obviamente, nos conduce a calificar positivamente la habilidad técnica del autor, adscrito a las propias directrices narrativas marcadas por el género, ya que recurre con calidad a ciertos temas de acción, sabedor de la fórmula creativa:

AMANTES–DESGRACIA–VIAJE–REENCUENTRO–REGRESO.

Dentro de ese mundo establecido por el Viaje, hemos de anotar la imperiosa necesidad que advierte el género por requerir un viaje no-sencillo, esto es, uno de tal magnitud o dimensiones que pueda dar lugar a la incursión de peripecias (inserción de anécdotas, cuentos, historias mitológicas, recuerdos, transmisión de recuerdos o hechos...). Es aquí donde se deduce el talante del autor para desarrollar toda esta clase de acciones o avatares tales como raptos, esclavitud, juicios, etc., y, Caritón, parece perfilar con gran maestría e ingenio este mundo creativo.

Otro hecho importante de ese Viaje viene representado por el desarrollo del mismo en un país extranjero, como es también, de alguna forma, el mismo motivo que condujo a los escritores del Medievo, Renacimiento o Barroco a escribir obras tales como *Perceval*, *Palmerín de Inglaterra*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, fuera de los países de origen de los autores, con el fin de situar la aventura en el universo de lo exótico, de lo desconocido, de lo extranjero, o como definirían los estudiosos de la *narratología fantástica*: el terreno del otro lado o del más allá desconocido¹⁷. Ese desconocimiento, por parte ya no sólo del pueblo sino del propio escritor, provocaba un efecto psicológico de libertad por un lado, a la vez que de oscuridad por otro..., no obstante, hemos de entenderlo como un mecanismo casi de obligado acceso que, de alguna forma servía para “agrandar” el relato proporcionándole esa dosis de intriga que la historia nece-

¹⁷ GARCÍA BRAVO, Víctor A., *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. Véase bibliografía.

sitaba. Contrariamente y a pesar de que este tipo de género hace uso del Viaje como desplazamiento o salida del terreno materno, la característica de este paisaje exótico en la literatura que aquí avistamos, al igual que ocurre con los rasgos de los personajes, denota cierta “impersonalidad”, de lo cual el lector advierte que el protagonista viaja de un sitio para otro sin explicación alguna del contorno geográfico.

Frente a obras como la *Odisea*, por poner un ejemplo, los personajes de este tipo de género no son Héroes¹⁸, no podemos contemplarlos con los perfiles que hacen del Héroe un salvador como queda patentado en la literatura que forja la Historia así como la Religión (mitología, Sagradas Escrituras...), sino que aquí hablamos de “héroe” tanto en cuanto los protagonistas intervienen en la acción narrativa como detonantes, partícipes o receptores de los hechos e, incluso, emisores... Lo cierto es que este tipo de “héroe”, cercanos al pueblo, consiguió ser aceptado y elevado a la categoría de “Héroe”, no por la capacidad *quasi* sobrenatural que porta cada elegido para aportar luz o el cumplimiento de una profecía sobre el mundo o la historia, sino por el parecido que el lector-oyente advierte en el personaje..., a través del cual, el pueblo es consciente de la cercanía de los trabajos y sentimientos derrochados a lo largo de la narración...

Para ello, autores como Caritón, de una forma inteligente y a pesar de estar caracterizado el género por una ideología mundana y/o materialista, y lejos de las magnificencias épicas e históricas, realiza guiños a la narrativa tradicional tanto por la incursión de versos de la *Odisea* como de la *Iliada*, así como también por la añadidura de hechos históricos tales como los que tuvieron lugar en la ciudad de Siracusa, conocidos por el pueblo, creando así, en base al concepto de verosimilitud, un marco de veracidad y realismo.

Como epílogo a este trabajo afirmaremos que este tipo de literatura llamada “de consumo”, sin duda, configura y delimita los antecedentes que en definitiva marcarán la constante y servirán de motor a los géneros o subgéneros de la literatura mundial distribuidos en multitud de creaciones literarias como la *novela bizantina*, la *pastoril*, la *de caballerías*, la *comedia*, el *folletín*, el *romancero*... Y parece indudable admitir que para adentrarse en el estudio de la “literatura de consumo” de cualquier periodo histórico-literario, antes debamos comenzar por el principio..., por la “literatura de consumo” en la Edad Dorada.

¹⁸ FLORES ARROYUELO, Francisco J., “Algunas reflexiones sobre el héroe”, *Yakka, Revista de Estudios Yeclanos*, Ayuntamiento de Yecla (Murcia), nº 7, 1996, páginas 131-137.

BIBLIOGRAFÍA

- AFRODISIAS, Caritón de, *Quéreas y Calíroo*; ÉFESO, Jenofonte de, *Efesiíacas*; y *Fragmentos Novelescos*, Gredos, Madrid, 1979.
- APARICI, Pilar, y GIMENO, Isabel, (eds.), *Literatura menor del siglo XIX: una antología de la novela de folletín (1840-1870)*, Anthropos, Barcelona, 1996.
- BOWIE, E, "The Ancient readers of the Greek Novels", *The Novel in the Ancient World*, SCHMELING, G. (ed.), Leiden, 1996.
- COUEGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Editions du Seuil, Paris, 1992.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J., "Algunas reflexiones sobre el héroe", *Yakka, Revista de Estudios Yeclanos*, Ayuntamiento de Yecla (Murcia), nº 7, 1996, páginas 131-137.
- FUSILLO, Maximo, "Il romanzo antico come paraletteratura? Il topos del racconto di ricapitolazione", *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, PECERE O., e STRAMGLIA A. (eds.), Casino, 1996.
- FUSILLO, Maximo, *Il romanzo greco: polifonia ed eros*, Marsilio editori, Venezia, 1989.
- FUSILLO, Maximo, *Naissance du roman*, Editions du Seuil, traduit de l'italien par Marielle Abrioux, Paris, 1989.
- GARCÍA BRAVO, Víctor A., *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, Universidad Autónoma de México, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- GENETTE, Gérard, *La relación estética*, Lumen, Barcelona, 2000.
- GENETTE, Gérard, *Metalepsis: de la figura a la ficción*, traducción de Manzano, Carlos, Reverso, Barcelona, 2006.
- LLUCH, Gemma, "Libros que quieren leer o libros que deben leer", *Cuadernos de pedagogía*, nº 352, 2005, páginas 29-32.
- ROSSI, Luigi Enrico, NICOLAI, Roberto [et. al.], *Letteratura greca*, Le Monnier, Firenze, 2003.
- SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, Carolina, *El discurso femenino de la novela rosa en lengua inglesa*, Universidad de Cádiz, 1997.

EMILIO DEL CARMELO TOMÁS LOBA
Universidad de Murcia.

LAS PROSAS APÁTRIDAS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

En su libro *La caza sutil* el mismo Julio Ramón Ribeyro (1976) nos pone en la pista de los antecedentes de la literatura de diarios en el Perú. Dichos ejemplos no son frecuentes y se remontan a José García Calderón y Alberto Jochamowitz, aunque ambos aparecen escritos en francés, y a cuatro textos clasificables como diarios de José María Arguedas. Sí que existen textos posteriores como *El pez en el agua* (1993) de Vargas Llosa, *Permiso para vivir* (1993), *Siempre extraño* (1995) de Igartúa o *Autobiografía fugaz* (2000) de Zavaleta. Por esa razón se puede decir que los libros autobiográficos de Ribeyro constituyen uno de los ejemplos más originales de este tipo de literatura en el país andino¹. Esos títulos se recogen en *La tentación del fracaso* (1992), *Dichos de Luder* (1989) y *Prosas apátridas* (1986). La literatura memorialística responde, como señala el propio Ribeyro el 29 de enero de 1954, a “el derivativo de una serie de frustraciones que por el solo hecho de ser registradas parecen adquirir un signo positivo”². Ribeyro reconoció su interés por este género desde su infancia:

“Mi afición a los diarios íntimos data de muy temprano, desde que a los catorce o quince años leí el de Amiel, en una edición en dos volúmenes que encontré en casa. El libro me apasionó y a partir de entonces leí cuanto diario cayó en mis manos (...) Con el tiempo logré reunir una apreciable colección y me convertí, si no en un erudito, en un buen conocedor de la materia.”³

El mismo Ribeyro no sabía bien si encasillar su libro de extraña factura como literatura de memorias:

“En cuanto a que sea un género nuevo, yo no lo creo, como tú. Pero sí creo que muchos lo considerarán como una forma de expresión novedosa y original y tratarán de imitarlo –ya he notado algunas tímidas tentativas–, lo que será fatal para ellos y para mí. Para ellos, como bien supones, estos textos no surgen del aire, sino que son la emanación y la selección de una obra mucho más vasta, mi diario, que les sirve de sustento. Fatal también para mí, pues la imitación degrada y caricaturiza al modelo”⁴

En su Antología personal Ribeyro reconocía la fragilidad de las adscripciones genéricas, opinión que mucho tenía que ver con su apego a las verdades es-

¹ Sergio R. Franco, “Primer acercamiento a *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro”, en *Espéculo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, nº15.

² Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso*, Barcelona, Seix Barral, 2003, p.30.

³ *Ibidem*, p. 1.

⁴ Carta a Luis Loayza, París, 1 de septiembre de 1978, en -Loayza, Luis, “Algunas cartas”, en *hueso húmero*, nº47, agosto de 2006.

curridizas y paradójicas:

“Las fronteras entre los llamados géneros literarios son frágiles y catalogar sus textos en uno u otro género es a menudo un asunto circunstancial, pues toda la obra literaria es en realidad un *continuun*. Lo importante no es ser cuentista, novelista, ensayista o dramaturgo, sino simplemente escritor.”⁵

Pero, Ribeyro sí que entendía que este género era uno de los más acertados para explorar la realidad por su proximidad, por su inmediatez, por su contacto directo:

“El diario es para mí una especie de sucedáneo de los demás. El diario se convierte en un comentario de la esterilidad y la impotencia, de la falta de creatividad. Pero de todos modos es siempre un buen instrumento para analizar y observar a los demás y para registrar sensaciones, pensamientos, reflexiones, que son a veces muy fugaces, y que, si uno no las anota, quedan perdidos para siempre.”⁶

Una de las razones de que esta especie de confesiones aforísticas se ajustarán holgadamente en el molde autobiográfico es su carácter de justificación de los propios errores vitales del autor. Y Ribeyro sabía que la justificación de su vida era la justificación de su propio fracaso. De ahí el título de sus diarios. Como señaló Georges Gusdorf, los textos autobiográficos siempre han tenido mucho de confesión, influidos por la doctrina cristiana, y mucho de justificación ante los demás⁷.

“En esta retórica se incluye el fenómeno de la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esa representación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen. La autobiografía dialoga siempre con un tú en la medida en que el autógrafo quiere que se haga justicia. En toda biografía hay un principio de justificación ante los demás.”⁸

Lo cierto es que desde el propio título de sus diarios hasta el párrafo más pequeño de sus cuentos la idea del fracaso como componente esencial de la vida se presenta en su producción como una constante que inunda sus escritos

⁵ Irene Cabrejos, “El legado literario de Ribeyro. A propósito de *La tentación del fracaso*”, en *hueso húmero*, Lima, n°46, mayo de 2006.

⁶ En *Debate*. Lima, setiembre-octubre 1992, n° 7 (versión magnetofónica de las palabras pronunciadas en la presentación del primer tomo del diario de Ribeyro en Barranco, julio de 1992).

⁷ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía” (1948), en Ángel Loureiro, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Madrid, Suplementos Anthropos, 1991, pp. 9-17.

⁸ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, p.60.

y que está especialmente presente en las *Prosas apátridas*. Las prosas de Ribeyro reproducen los postulados característicos de su época, una época compartida con escritores como Enrique Congrains, Eduardo Zavaleta, Luis Loayza, u Oswaldo Reynoso, al convertirse en la voz de una generación acuciada por los cambios históricos a los que se sometió un país como el Perú que quedaba definitivamente relegado a una crisis e inestabilidad que iba afectar a los escritores de la generación de 1950. Como señala Kristal estos cambios se dan del siguiente modo:

“En el Perú moderno, el sector de la economía agrícola y ganadera controlada hasta entonces por la oligarquía latifundista, es desplazada para privilegiar a intereses industriales y modernizantes. Este proceso cuyo germen se distingue a comienzos del S. XX (...) se intensifica en la época de maduración de Ribeyro en que definitivamente los sectores latifundistas pierden su hegemonía política. Contribuye este cambio en la coyuntura económica a producir el crecimiento inorgánico de la ciudad de Lima, debido a la masiva migración de la población indígena desplazada por la quiebra del sector económico agropecuario no industrializado.”⁹

La transformación acelerada de esa sociedad produjo el desplazamiento de un grueso de la clase media de las instancias de decisión y, como consecuencia, la sensación de la imposibilidad de cambiar el estatismo y el encasillamiento de cada clase social. La idea de Ribeyro reproducía en cierto modo los andares del Sorel de Stendhal en la Francia napoleónica, un mundo en el que las posibilidades de promoción social eran dificultosas, quizás imposibles. Como señala M^a Teresa Pérez “este venir a menos en el orden social (y sus consecuencias: desclasamiento, marginalidad, precariedad existencial) se convierte en uno de los ejes sustentadores de toda su obra.”¹⁰

La opinión de Vargas Llosa, sobre la primera vez que vio a Ribeyro, resulta ilustradora al respecto:

“Cuando le conocí, era casi la caricatura del fin de una stirpe, ya que pertenece a una familia aristocrática, una de las familias más antiguas de Lima, venida a menos y arruinada económicamente, integrada en la clase media. Pero, además, en él se daba una especie de indefensión ante la vida, la persona que no ha sido preparada en absoluto para dar una batalla en este mundo de fieras que se matan en la vida moderna.”¹¹

⁹ Efraín Kristal, “El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n°20, 1984, p.166.

¹⁰ M^a Teresa Pérez, “Introducción”, en Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1999, p.12.

¹¹ Ángel Esteban y Ana Gallego, “Ribeyro por Vargas Llosa”, en *Identidades. Suplemento del diario El Peruano*, Lima, n°21, 23 de septiembre de 2002.

De ahí surge la certeza de una desasistencia existencial, un pesimismo ante la vida ya presente en la frase de Tagore que abre el libro: “El botín de los años inútiles, que con tanto celo guardaste, disípallo ahora: te quedará el triunfo desesperado de haber perdido todo.”¹² Ante ese clima de perdición, la literatura es realista y es cierto que la obra de Ribeyro se caracteriza por la presencia de ese mundo asfixiante propio de los barrios sórdidos de Lima, que, sin ser localista apunta a una “realidad inquietante lograda mediante una especie de acumulación de lo grotesco y de lo horrible”¹³. Ribeyro inicia una tradición que se remonta a las *Tradiciones peruanas* de Palma, momento en el que se da lo que Eva Valero ha denominado “la fundación literaria de la ciudad, esto es, la primera creación de la ciudad mítica”¹⁴. Pero la generación del 50 reacciona de manera crítica sobre esa realidad nueva que ha cambiado con los nuevos procesos modernizadores que suponen la implantación del capitalismo inflexible e inhumano. Ribeyro reconoció este carácter de su obra repetidamente:

“Escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba de forma incompleta, velada, fugitiva o caótica (...). Escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable de los signos alfabéticos.”¹⁵

Como en muchos de los relatos del autor limeño, desde *Los gallinazos sin plumas* o *Al pie del acantilado* a *El profesor suplente* o *Por las azoteas*, la realidad se presenta como un estrato falto de consistencia, como una zona marginal del mundo en el límite entre dos grados de desarrollo que se corresponden con dos mundos perceptibles en los que se ubica la clase social de esa pequeña burguesía. Se da, por tanto, un mundo que no se entiende o no se puede explicar:

“La realidad que nos presenta Ribeyro es, sobre todo, una realidad heterogénea. Esto no quiere decir que se niegue esa realidad, más bien al contrario, se afirma la imposibilidad de reconocerla e interpretarla desde un único punto de vista.”¹⁶

La complejidad de un mundo edificado en esa ciudad que Salazar Bondy denominó horrible se convierte en reflejo del ánimo de un narrador que no en-

¹² Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p.7.

¹³ Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, p. 519.

¹⁴ Valero, Eva María, “La otra ribera: un escritor entre dos mundos. Introducción a la ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro”, en *Ciberayllu*, 7 de enero de 2008, p.4.

¹⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed., cit., pp. 50 y 52.

¹⁶ Jesús Rodero, *Los márgenes de la Realidad en los Cuentos de Julio Ramón Ribeyro*, New Orleans, University Press of the South Inc., 1999, p.60.

cuentra su lugar en el mundo de los hombres que actúan en la vida, ni tampoco en el de los escritores que triunfan, y hay que tener en cuenta que Ribeyro sólo triunfó al final. Porque a Ribeyro hay que leerlo a la sombra de sus diarios, sus cuentos y sus declaraciones en la escasas entrevistas que concedió. En la realidad existen para Ribeyro pocas verdades: “no hay verdad que no contenga su contraverdad, o como dice Proust más explícitamente, *il n’ya pas un idée que ne porte en elle sa réfutation possible*”¹⁷. Este hecho es sintomático para que a menudo la realidad aparezca como una entidad en donde domina el relativismo como impedimento para la actuación del propio Ribeyro, que se muestra como un sujeto dominado por la duda y la pasividad:

“Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación. La duda, que es signo de la inteligencia, es también la tara más ominosa de mi carácter. Ella me ha hecho ver y no ver, actuar y no actuar, ha impedido en mi la formación de convicciones duraderas, ha matado hasta la pasión y me ha dado finalmente del mundo la imagen de un remolino donde se ahogan los fantasmas de los días, sin dejar otra cosa que briznas de sucesos locos y gesticulaciones sin causa ni finalidad”¹⁸.

El relativismo no sólo afecta al lenguaje, a conceptos y a valores que deberían ser absolutos, cuestiones tan mesurables como la edad: “El sentimiento de la edad es relativo: se es siempre joven o viejo con respecto a alguien. César Vallejo dice en un poema en prosa que por más que pasen los años nunca alcanzarán la edad de su madre, lo que es cierto además.”¹⁹

Ese universo de la urbe se plantea como algo confuso cuya percepción esta velada a los mortales. Así el protagonista de *Silvio en el Rosedal* intenta salir de su brumosa cotidianeidad en busca de “algo que le permitiera quebrar la barrera de la rutina y acceder al conocimiento, a la verdadera realidad”²⁰ y en *Los gallinazos sin plumas* la ciudad se manifiesta al amanecer con “una fina niebla” y “las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal”²¹. Pero en las *Prosas apátridas* esta idea de irrealidad se manifiesta en la misma tesis fenomenológica

¹⁷ Carta a Luis Loayza, París, 7 de junio de 1975, en Luis Loayza, “Algunas cartas”, en *hueso húmero*, n°47, agosto de 2006.

¹⁸ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed., cit., p14.

¹⁹ *Ibidem*, p.15

²⁰ Julio Ramón Ribeyro, “Silvio en el Rosedal”, en *La Palabra del Mundo*, Lima, Editorial Milla Batres, 1972, pp.200-201.

²¹ Julio Ramón Ribeyro, “Los gallinazos sin plumas”, en *La Palabra del Mundo*, ed., cit., p.11.

de considerar la realidad una construcción de la mente que pone de relieve el conflicto entre la percepción, la memoria y el olvido:

“Nunca podremos saber cómo veíamos la ciudad soñada a la cual alguna vez llegamos. ¿Cómo era el París que yo imaginaba de adolescente? De él existió seguramente alguna plancha, pero mi experiencia de la ciudad la veló por completo. Ahora mismo no puedo representarme cómo veía hace un mes la playa de carboneras (y estoy convencido de que la veía en los días que precedieron a mi viaje), pues luego la conocí y traje de ella una memoria de lo vivido que recubrió la memoria de lo imaginado. Hablo de ciudades, pero ello puede aplicarse a personas, obras de arte, objetos. Antes de conocer a Samuel Beckett, de ver un cuadro de Bacon o de comer un camembert, yo tenía una imagen aproximativa o errada de lo que eran. ¿Dónde está esa imagen? Es inútil que indague, no queda nada. Construcciones de nuestra imaginación, existen sólo provisionalmente porque son falsas y se retiran para siempre cuando aparece el verdadero modelo.”²²

Este conflicto conduce a una interpretación de la historia que también se muestra como relativa y dependiente del sujeto que la juzga, de modo que se pone de relieve la paradójica naturaleza de la historia, hecha no para recordar sino para olvidar. Como señaló en una entrevista, “en la historia no existen reglas, no hay un progreso que va desde lo más rudimentario hasta lo más desarrollado, no hay una perfectibilidad en el hombre, en la sociedad.”²³ Los hechos que fueron importantes en el pasado no lo son hoy y los acontecimientos triviales de la actualidad serán las páginas de la Historia del futuro. La recopilación de los hechos se convierte en algo sujeto un tanto al azar y al capricho humano:

“Diríase que la historia se ha hecho para olvidarse. ¿Qué humano a no ser un especialista, reflexiona ahora sobre las exacciones que sufrieron los judíos bajo Felipe el Hermoso o sobre la confiscación y destrucción de los templarios? Por ello mismo, en la historia que se escriba en el año tres mil, la segunda guerra mundial que tanto costó a la humanidad ocupará tan sólo un párrafo y la guerra de Vietnam, una nota al fin del volumen que muy pocos se darán el trabajo de leer. La explicación reside en que el hombre no puede al mismo tiempo enterarse de la historia y hacerla, pues la vida se edifica sobre la destrucción de la memoria.”²⁴

La historia general no se comporta de manera diferente a como transcurre nuestro propio acontecer. El propio sujeto que narra es incapaz de reconocer su propia trayectoria vital, ya que ésta está sujeta al olvido que supone toda inter-

²² Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed., cit., p.110.

²³ Jorge Coahuila, “Dos conversaciones con Julio Ramón Ribeyro”, en *Caretas*, Lima, n°1366, 8 de junio de 1995.

²⁴ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed., cit., p. 47.

pretación, ya que, como señalaba Bergson, “para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar”²⁵. O en palabras de Ribeyro:

“Un amigo me revela negligentemente, como si de nada se tratara, algo que ocurrió hace años, muchos años, y de pronto siento dentro de mí un derrumbe de galerías. Zonas íntegras de mi pasado se hunden, se anegan o se transfiguran. Esto me sirve para comprobar que no somos dueños de nada, ni siquiera de nuestro pasado. Todo lo que hemos vivido y que tendemos a considerar como una adquisición definitiva, inmutables, está constantemente amenazado por nuestro presente, por nuestro futuro. La maravillosa historia de amor, que guardábamos en un sarcófago de nuestra memoria y que visitábamos de cuando en cuando para buscar en ella un poco de orgullo, de ánimo, de calor, de consuelo, puede reducirse a polvo por la carta que hallamos en un libro viejo el día en que mudamos de lugar la biblioteca. Una puta nos revela una noche que el padre venerado, que permanecía hasta la tarde en la oficina para ganar más y mantener con holgura a su familia, frecuentaba a esa misma hora los prostíbulos más abyectos de la ciudad. Por un azar descubrimos que el amigo adulto, porque era con nosotros tan generoso y tan asiduo, era un pederasta que nos hacía astutamente la corte con el propósito de corrompernos. Pero no todo se deteriora en esta permanente erosión del pasado. También las épocas sombrías se iluminan. Así la abuela que odiábamos y que llenó de rencor nuestra infancia por su severidad, su mal humor, sus caprichos, era en realidad una mujer buenísima, que sufría un mal incurable y que repartía prospectos de madrugada en las casas para con su salario comprarnos caramelos. En suma, nada hemos adquirido, ni paz, ni gloria, ni dolor, ni desdicha. Cada instante nos hace otros, no sólo porque añade a lo que somos, sino porque determinará lo que seremos. Sólo podremos saber lo que éramos cuando ya nada pueda afectarnos, cuando –como decía alguien– el cuadro quede colgado en la pared.”²⁶

La visión que encierra la memoria es para Ribeyro un conjunto de paradojas que ponen de manifiesto el carácter confuso que posee la realidad ante la imposibilidad de las personas para comprenderla y ello forma parte intrínseca de nuestra trayectoria vital:

“Teoría del error inicial: en toda vida hay error un preliminar, aparentemente trivial, como un acto de negligencia, un falso razonamiento, la contradicción de un tic o de un vicio, que engendra a su vez otros errores. Carácter acumulativo de éstos. Al respecto: imagen del tren que, por un error del guarda-agujas, toma la vía equivocada.”²⁷

²⁵ Henri Berson, “Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo y el espíritu”, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar 1963, p.228. Véase también Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, pp.40 y ss.

²⁶ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed., cit., pp. 58-59.

²⁷ *Ibidem*, p.15.

La imposibilidad de retener el pasado en la memoria y la propia imposibilidad de percibir correctamente esa realidad ambigua que se le escapa a Ribeyro de las manos y le conduce, como hemos visto a la paradoja histórica que se extiende a la propia historia personal, la cual resulta difícil de construir. En consecuencia, para él, el mundo está lleno de confusión, ante la cual el sujeto se muestra como un ser incapaz de darle sentido, de darle un orden que resulta imposible de encontrar:

“Nunca he podido comprender el mundo y me iré de él llevándome una imagen confusa. Otros pudieron o creyeron armar el rompecabezas de la realidad y lograron distinguir la figura escondida, pero yo viví entreverado con las piezas dispersas, sin saber dónde colocarlas. Así, vivir habrá sido para mí enfrentarme a un juego cuyas reglas se me escaparon y en consecuencia no haber encontrado la solución del acertijo. Por ello lo que he escrito ha sido una tentativa para ordenar la vida y explicármela, tentativa vana que culminó en la elaboración de un inventario de enigmas. La culpa la tiene quizás la naturaleza de mi inteligencia, que es una inteligencia disociadora, ducha en platearse problemas, pero incapaz de resolverlos. Si alguna certeza adquirí fue que no existen certezas. Lo que es una buena definición del escepticismo.”²⁸

Ello implica la existencia de un hombre sin atributos, un sujeto que se diluye en la nada, una pieza del sistema que carece de todo o que lo pierde todo en la maraña del sistema social, un hombre que ve perderse su propia denominación:

“La empleada de Correos que se niega a entregarme una carta certificada porque el remite ortografió mal una letra de mi apellido es tan terrible como Minerva desarmando a un soldado troyano para dejarlo indefenso en manos de un griego. Muerto los dioses por la Razón, renacieron multiplicados en las divinidades mezquinas de las oficinas públicas. En sus ventanillas enrejadas están como en altares de pacotilla, esperando que les rindamos adoración.”²⁹

La imposibilidad de esa historia dificulta la consistencia del sujeto que habita un universo de paradojas:

“Nuestra vida depende a veces de detalles insignificantes. Por un desperfecto momentáneo del teléfono no recibimos la llamada que esperábamos, al no recibirla perdemos para siempre el contacto con una persona que nos interesaba, al perderlo nos privamos de una relación capaz de transformarnos, al privarnos de ella desaparece una fuente de gozo, de innovación y de enriquecimiento, al desaparecer clausuramos la única alternativa verdaderamente fecunda que nos ofrecía el mundo, al clausurarse volvemos al pun-

²⁸ *Ibídem*, pp.139-140.

²⁹ *Ibídem*, p.18.

to de partida: la de quien espera la llamada que nunca vendrá.”³⁰

La imposibilidad de retener la realidad no conduce siempre al fracaso, como puede parecer. Ribeyro reconoce la imposibilidad de retener el dolor y el sufrimiento como modo de liberación del propio hombre:

“Podemos memorizar muchas cosas, imágenes, melodías, nociones, argumentaciones o poemas, pero hay dos cosas que no podemos memorizar: el dolor y el placer. Podemos a lo más tener el recuerdo de esas sensaciones, pero no las sensaciones del recuerdo. Si nos fuera posible revivir el placer que nos procuró una mujer o el dolor que nos causó una enfermedad, nuestra vida se volvería imposible. En el primer caso se convertiría en una repetición, en el segundo en una tortura. Como somos imperfectos, nuestra memoria es imperfecta y sólo nos restituye aquello que no puede destruirnos.”³¹

Ante ese mundo inaprensible y esa realidad escurridiza la única salvación que queda para el escritor es la propia literatura, porque es el arte la que fija para el recuerdo esos hechos, objetos o realidades que desaparecen de la memoria y sólo quedan recogidos en el soporte artístico. Ello implica la necesidad de una literatura de lo cotidiana, acorde con la postmodernidad y alejada de los grandes hechos y los grandes discursos:

“No creo que para escribir sea necesario ir a buscar aventuras. La vida, nuestra vida, es la única, la más grande aventura. El empapelado de un muro que vimos en nuestra infancia, un árbol al atardecer, el vuelo de un pájaro, aquel rostro que nos sorprendió en el tranvía, pueden ser más importantes para nosotros que los grandes hechos del mundo. Quizás cuando hayamos olvidado una revolución, una epidemia o nuestros peores avatares, quede en nosotros el recuerdo del muro, del árbol, del pájaro, del rostro. Y si quedan, es porque algo los hacía memorables, algo había en ellos de imperecedero, y el arte sólo se alimenta de aquello que sigue vibrando en nuestra memoria.”³²

Por esta razón, en la reflexión sobre la literatura de Ribeyro hay que tener en cuenta que ésta siempre está sujeta a las duplicidades y las paradojas, ya que la literatura está férreamente pendiente de esa realidad que se muestra de modo ambiguo y confuso. Por ello la literatura es para Ribeyro vida y liberación, pero también una forma de esclavitud que retiene al hombre y lo priva de otros placeres y componentes de la existencia humana:

“En algunos casos, como en el mío, el acto creativo, está basado en la autodestrucción. Todos los demás valores –salud, familia, porvenir, etc.–quedan supeditados al acto de

³⁰ *Ibidem*, pp.107-108.

³¹ *Ibidem*, p.19.

³² *Ibidem*, p.132.

crear y pierden toda vigencia. Lo inaplazable, lo primordial, es la línea, la frase, el párrafo que uno escribe, que se convierte así en el depositario de nuestro ser, en la medida en que se implica el sacrificio de nuestro ser. Admiro pues a los artistas que crean en el sentido de su vida y no contra su vida, los longevos, verdaderos y jubilosos, que se alimentan de su propia creación y no hacen de ella, como yo, lo que se resta a lo que nos estaba tolerado vivir.”³³

Pero también el terreno de la cultura encierra un cúmulo de contradicciones, ya que la cultura se incluye dentro del sistema social. Muertos los grandes discursos, también se agota la cultura con mayúsculas. El reconocimiento del fracaso de la cultura en determinados contextos es acorde con el debate planteado con Eco en *Apocalípticos e integrados* al confundirse cultura y erudición³⁴:

“Lo fácil que es confundir cultura con erudición. (...) Por eso mismo el componente de una tribu primitiva que posee el mundo en diez nociones básicas es más culto que el especialista en arte sacro bizantino que no sabe freír un par de huevos.”³⁵

Este cuestionamiento de la cultura con mayúsculas le conduce a Ribeyro a cuestionar el papel de la crítica, sobre todo el de la crítica universitaria. Frente a la literatura como discurso que prevalece en la historia y que sobrevive en ella, se encuentra el discurso pasajero de la crítica al cual se le achaca su falta de validez en el futuro. Los grandes discursos del pasado quedan cojos en una sociedad postmoderna y huérfana de tradición en donde todo se pone en cuestión:

“La crítica no se opone necesariamente a la creación y son conocidos los casos de creadores que fueron excelentes críticos y viceversa. Pero generalmente ambas actitudes estas actitudes no se dan juntas, pues lo que las separa es una manera diferente de operar sobre la realidad. Ahora que he leído las actas de un coloquio sobre Flaubert me he quedado asombrado por el saber, la inteligencia, la penetración, la sutileza y hasta la elegancia de los ponentes, pero al mismo tiempo me decía: A estos hombres que han desmontado tan lúcidamente la obra de Flaubert nadie los leerá dentro de cinco o diez años. Un solo párrafo de Flaubert, qué digo yo, una sola de sus metáforas, tiene más carga de duración que estos laboriosos trabajos. ¿Por qué? Sólo puedo aventurar una explicación: los críticos trabajan con conceptos, mientras que los creadores con formas. Los conceptos pasan, las formas permanecen.”³⁶

³³ *Ibidem*, p.94.

³⁴ Vid. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995 (1968); Manuel Vázquez Montalbán, *Historia y comunicación social*, Barcelona, Bruguera, 1980; Francisco Rodríguez Pastoriza, *Periodismo cultural*, Madrid, Síntesis, 2006.

³⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, ed., cit., pp.27-28.

³⁶ *Ibidem*, p.102.

Las confusiones humanas afectan a la historia, a la memoria, a la historia personal de los hombres y también al universo de lo cotidiano, al día a día. Ello da lugar a que *Prosas apartidas* quede plagado de pequeñas historias, meras captaciones de instantes efímeros, muy propios del periodismo, el cual Ribeyro cultivo en muchas publicaciones, y que decoran y deslumbran el libro con pintorescas escenas que constituyen elegantes microrrelatos en donde abunda el humor:

“El curita profesor del colegio andino que encontré en la Feria de Huanta. No sé cómo terminamos almorzando y tomando cerveza juntos en una tienda campestre. Julio Ramón Ribeyro, decía mirándome arrobado, quién lo iba a pensar. Estas y otras frases del mismo género, Me parece mentira, Julio Ramón Ribeyro, puntuaron nuestro encuentro. Cuando nos despedíamos, al estrecharme la mano calurosamente, añadió: Y decir que he almorzado con el autor de La ciudad y los perros. Quedé lelo. Todo había sido el producto de un equívoco. No lo desengañé, ¿para qué? Que me atribuyera, además, la célebre novela de Vargas Llosa me pareció lisonjero. Que más tarde descubriera su error y me tomara por un impostor poco me importa.”³⁷

Estos pequeños relatos ponen de relieves los aspectos más grotescos de la vida, cuestiones disparatadas que reflejan el universo de paradojas de Ribeyro. Así un poema de Baudelaire exige una prologista sensual y hermosa, impúdica, una novela de Proust exige un prologuista lento y los poemas de Rimbaud alguien que sea capaz de dar golpes con violencia:

“Un editor francés, comprobando que ha decaído la venta de clásicos, decide lanzar una nueva colección, pero en la cual los prólogos nos serán encomendados a eruditos desconocidos, sino a estrellas de la actualidad. Así Brigitte Bardot hará el prefacio de Baudelaire, el ciclista Raymond Poulidor el de Proust y el actor Jean Paul Belmondo empieza su preámbulo con estas palabras: cada vez que leo un poema de Rimbaud siento como un puñetazo en la quijada. Venta asegurada.”³⁸

Estos mismos relatos ponen de relieve la imposibilidad de captar la realidad al ser ésta un estrato confuso y diluido de la vida de los hombres. Las personas de este modo pueden tener su envés, su doble, el lado de los simulacros en sentido postmoderno de Baudrillard. Todo ello envuelto con cierto humos y a modo de pequeña historia sin pretensiones, tal como es la vida del pequeño burgués:

“El asombro, el sobresalto, incluso el malestar que me produjo comprobar hoy que el inquilino calvo, con anteojos y perrito con el que me he cruzado durante ocho años en las

³⁷ *Ibidem*, p.124.

³⁸ *Ibidem*, p.37.

escaleras, diciendo siempre la misma e invariable frase, “Pardon, monsieur”, no era uno, sino eran dos. Dos hombres exactamente iguales, con anteojos, calvos y perrito, pero con los que me he cruzado siempre a horas diferentes, de modo que los había fundido en un solo ser. Ya me había intrigado un poco la facultad que tenía este hombre de multiplicarse, pues a veces tenía la impresión de cruzarme siempre a horas diferentes, de modo que los había fundido en un solo ser. Ya me había intrigado un poco la facultad que tenía este hombre de multiplicarse, pues a veces tenía la impresión de cruzarme con él demasiado seguido y a veces en lugares incongruentes, Pero hoy sucedió lo que debía haber sucedido hace años y encontré a ambos en la puerta del edificio, con sus perritos y sus anteojos, departiendo amigablemente, al igual que sus perros. Tan confundido quedé que no supe a cuál decirle mi “Pardon, monsieur”, y los miré alternativamente, con la boca abierta, hasta que al fin ambos se anticiparon y pronunciaron al unísono el saludo habitual, acompañándolo de una sonrisa y una venia. Salí a la calle sin responderles, francamente indignado, como si hubiera sido víctima de una farsa.”³⁹

Como se puede observar, Julio Ramón Ribeyro capta la realidad con cierto desengaño, unido a una falta de confianza en los asideros reales que sujetan la existencia del hombre. Pero dicho desengaño se ve acompañado por cierta resignación, cierto estoicismo y cierta falta de ambición que fue un rasgo predominante de su carácter, pero que enalteció su obra como una de las más interesantes de la literatura latinoamericana del S.XX y, sin duda alguna, de la literatura peruana de todos los tiempos.

“La carta que aguardamos con más impaciencia es la que nunca llega. No hacemos otra cosa en nuestra vida que esperarla. Y no nos llega, no porque se haya extraviado o destruido, sino sencillamente porque nunca fue escrita.”⁴⁰

BIBLIOGRAFÍA

- ABENCHUCHÁN, Miriam, “Semblanza de Julio Ramón Ribeyro”, en *La Jornada Semanal*, México, 5 de mayo de 1996.
- BAÑA, Gualberto, “La voz de los desheredados”, en *Babelia*. Suplemento de *El País*, 4 de agosto de 2001.
- BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- CABREJOS, Irene, “El legado literario de Ribeyro. A propósito de La tentación del fracaso”, en *Hueso Húmero*, Lima, nº46, mayo de 2006.
- COAGUILA, Jorge, “Dos conversaciones con Julio Ramón Ribeyro”, en *Caretas*, Lima, nº1366, 8 de junio de 1995.
- “El otro Ribeyro”, en *Identidades*. Suplemento del diario *El Peruano*, Lima, nº21, 23

³⁹ *Ibidem*, pp. 97-98.

⁴⁰ *Ibidem*, p.137.

- de septiembre de 2002.
- ELMORE, Meter, "Apátridas apócrifos", en *Hueso Húmero*, nº50, mayo de 2007.
- ESTEBAN, Ángel y GALLEGU, Ana "Ribeyro por Vargas Llosa", en *Identidades. Suplemento del diario El Peruano*, Lima, nº21, 23 de septiembre de 2002.
- FRANCO, Sergio R., "Primer acercamiento a La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro", en *Espéculo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, nº15,
- GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía" (1948), en Ángel Loureiro, *La tobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Madrid, Suplementos Anthropos, 1991, pp. 9-17.
- LOAYZA, Luis, "Algunas cartas", en *Hueso Húmero*, nº47, agosto de 2006.
- LUCHTING, W. A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt/Main, Vervuert, 1988.
- MINARDI, Giovanna, "Julio Ramón Ribeyro: el juego de la narración", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, AIH*, 1995.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo, "Julio Ramón Ribeyro 1929-1994", en *Letras Libres*, nº52, junio de 2003.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, vol. 4, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PENUEL, Jon, "Emoción y música en Silvio en El Rosedal de Ribeyro", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, nº55, 1^{er} semestre de 2002, pp.221-228.
- PÉREZ, M^a Teresa, "Introducción", en Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1999.
- POZUELO YVANCOS, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- RODERO, Jesús, *Los márgenes de la Realidad en los Cuentos de Julio Ramón Ribeyro*, New Orleans, University Press of the South Inc., 1999.
- VALERO, Eva María, "La otra ribera: un escritor entre dos mundos. Introducción a la ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro", en *Ciberayllu*, 7 de enero de 2008.
- VILA-MATAS, Enrique, "Conspiración Shandy: el descarriado por la soledad", en *Letras Libres*, nº51, marzo de 2003.

LUIS VERES

Universidad Cardenal Herrera-CEU.Valencia

LA FORMACIÓN DE LAS DISCIPLINAS LITERARIAS EN ESPAÑA. DEL MODELO RETÓRICO AL MODELO CRÍTICO E HISTÓRICO LITERARIOS. LOS ELEMENTOS DE LITERATURA (RETÓRICA Y POÉTICA) DE FRANCISCO HOLGADO Y TOLEDO, DE 1863.

La historia de la educación literaria en España ineludiblemente reclama una historia de la formación de las disciplinas literarias, que articulan de forma institucional esa educación. Estas disciplinas, a su vez, jalonan una historia de la formación literaria de una nación. Impulsadas desde instituciones legisladoras como leyes, normas y, sobre todo, Planes de Estudio están en el origen de las obras que desarrollan sus contenidos, manuales y tratados.

No cabe duda que su conocimiento histórico, su propia historiografía, más allá de la propia necesidad informativa, permitirá entender mejor nuestro presente y qué hacer ahora. Así lo reconoce L. Romero Tobar y José-Carlos Mainer¹ para el caso de la historia de la literatura española como disciplina, cuando rastrean su historiografía a lo largo del siglo XIX. Es el caso también de investigaciones sobre la Poética o la preceptiva literaria española²; y sobre la vertiente didáctica de la literatura, de la educación literaria³. Todas estas investigaciones tiene como marco temporal nuestro siglo XIX, alguna incluso se remonta al XVIII, y proyectan su reflexión a la situación del siglo XX.

Se trata, sin duda, de indagar en los procesos de formación de una educa-

¹ ROMERO TOBAR, Leonardo: "La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX", 1996, en *La literatura en su literatura*. Arco/Libros. Madrid.2006. Pp.110-145; pp.109-110. MAINER, José-Carlos: "De historiografía literaria española, el fundamento liberal", en *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Manuel Muñón de Lara*. Santander.UIMP. 1981, vol.II. Pp.439-472, pp.440-448. Idem "La invención de la literatura española", 2000, en ROMERO LÓPEZ, Dolores (Ed.): *Naciones literarias*. Anthropos/Editorial Complutense de Madrid. Barcelona.2006. Pp. 201-230, pp.439-440. Cf. NÚÑEZ RUIZ, Gabriel: *La educación literaria*. Síntesis/Instituto de Estudios Almerienses.2001, pp.7-15.

² ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: *De la retórica a la teoría de la literatura (Siglos XVIII y XIX)*. Murcia. Universidad.1997. GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe: *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*. Murcia, Universidad, 2005. Además de trabajos clásicos de CARBALLO PICAZO, Alfredo: "Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX", en *Revista de Literatura*, VIII, 1995. Pp.23-56; de JOSÉ DE PRADES, Juana: *La Teoría Literaria*. Instituto de Estudios Madrileños. 1954; y de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Anejos de la Revista de Filología Española, XCII. CSIC. Madrid. 1974.

³ NÚÑEZ RUIZ, Gabriel: *La educación literaria*. Síntesis/Instituto de Estudios Almerienses.2001, pp.7-15. NÚÑEZ RUIZ, Gabriel - CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGUARES, Mar: *Cómo nos enseñaron a leer*. Akal. Madrid. 2005.

ción, la literaria, en sus distintas dimensiones y, desde ese conocimiento, incluido el disciplinar, comprender mejor y encauzar el esfuerzo de la práctica diaria de tantos agentes que intervienen en la formación literaria española, tanto institucionales –desde las instituciones legisladoras a las docentes en todos sus niveles–, promoviendo contenidos y seleccionando autores y obras, como de mercado, editoriales y promociones, que asimismo impulsan sus cánones de autores y de obras⁴.

Es un vasto territorio de investigación en el que la indagación legislativa⁵, la pedagógica⁶ y la disciplinar, además de la propiamente historiográfica, entretejen un haz de interrelaciones inevitables, a la que vez que dibujan espacios propios. Ceñiremos el interés de nuestro estudio al ámbito disciplinar, y en concreto al de la preceptiva literaria, sin duda germen de las actuales disciplinas teórico-literarias. Y lo remitiremos al análisis crítico de un tratado publicado en Murcia en 1863 por D. Francisco Holgado y Toledo, la *Literatura elemental (Retórica y Poética)*⁷.

En el marco de la formación de la educación literaria en el que interactúan el orden legislativo, el pedagógico y el disciplinar la fecha de 1845 es hoy, a todas luces clave, pues en ella se promulga el primer Plan General de Estudios de España, más conocido por Plan Pidal, por ser su redactor Pedro José Pidal. Este Plan intenta ordenar todos los estudios en España, desde los primarios a los universitarios, pasando por la enseñanza media o segunda enseñanza; y quiere ser expresión del esfuerzo definido por superar el desorden y retraso de España en esta materia, y por superar las viciadas estructuras del antiguo régimen y a partir de sus cenizas edificar la Modernidad española⁸, de la que el nuevo sistema educativo habría de ser uno de sus pilares. El referido Plan Pidal destaca importancia de la llamada ‘segunda enseñanza’, no sólo como tránsito que consolida las primeras enseñanzas y prepara para las universitarias, sino también como formación completa que prepara al alumno para una vida social y ciudadana suficientes. Entre las varias razones que el mencionado Plan da de la mencionada enseñanza, elegiremos una para determinar que nuestro estudio

⁴ POZUELO YVANCOS, José María – ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: *Teoría del canon y literatura española*. Cátedra. Madrid. 2000.

⁵ UTANDE IGUALADA, Manuel: *Planes de Estudio en la Enseñanza Media*. MEC. Publicaciones de la Dirección General de Enseñanzas Medias. Madrid. 1964.

⁶ NÚÑEZ RUIZ, Gabriel - CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGUARES, Mar: *Cómo nos enseñaron a leer*. Op cit., pp.53 y ss.

⁷ Damos los datos de su segunda edición, que es la que hemos manejado y que reproduce, según confiesa el propio autor en la Advertencia, la primera: Tipografía de Antonio Molina. Murcia. 1879. Francisco Holgado, fue catedrático de esta asignatura en el Instituto de Murcia.

⁸ Cf. NÚÑEZ RUIZ, Gabriel: *La educación literaria*. Op. Cit. Pp.25.27.

sobre la formación de las disciplinas literarias se detenga en este ámbito: en ella el estudio de la literatura está extendido a todo el alumnado, hecho que no tiene lugar en la tercera enseñanza, la universitaria, y es muy incipiente todavía en la primera enseñanza⁹. Este doble punto de partida, la investigación disciplinar y la enseñanza secundaria, orientarán preferentemente nuestro trabajo.

La primera edición de *La Literatura elemental (Retórica y Poética)* de Francisco Holgado y Toledo es publicada en Murcia en 1863. Su segunda edición, también en Murcia, data de 1879¹⁰. En la 'Advertencia' de la misma, el autor hace constar que 'reproduce' la primera edición, "si bien introduciendo en él algunas variaciones justificadas por la corta edad en que los alumnos cursan esta asignatura y por la conveniencia de acomodar la distribución del texto al método generalmente seguido por los profesores de Retórica". José Gómez Hermosilla y Antonio de Campmany serán los que cite cuando afronte las figuras de dicción a partir del capítulo XIX, concretamente en el XIX y el XXI (pp. 39 y 45).

Se adscribe el tratado de Francisco Holgado al 'modelo retórico' de educación literaria, de acuerdo con la descripción que Gabriel Núñez Ruiz y Mar Campos Fernández-Fígares realizan del desarrollo de los manuales de literatura a lo largo del siglo XIX en España en el ámbito de la 'segunda enseñanza' pública, y que en el siglo XX determinaría tanto el bachillerato elemental como el superior¹¹. Estos autores proponen dos modelos dominantes, el mencionado 'retórico', que dominaría la producción de tratados hasta prácticamente mediados de siglo, la publicación del Manual de Literatura de Antonio Gil de Zárate en 1842 marcaría su declive¹²; y el de las 'historias de la literatura', que lentamente se abriría paso desde mediados de siglo, sitúando entre ambos modelos un largo período de transición, que asiste al paulatino desplazamiento de la Retórica. Además, a partir de la promulgación del llamado 'Plan Pidal', en 1845, los 'elementos de retórica y poética', tan extendidos como denominación de buena parte de los manuales de literatura, son materia de la segunda enseñanza elemental, mientras que las Literaturas y las Historias literarias lo serán de la misma segunda enseñanza pero en un grado superior al que se le da el nombre

⁹ Cf. NÚÑEZ RUIZ, Gabriel: *La educación literaria*. Op. Cit. Pp.17-20.

¹⁰ Tipografía de Antonio Molina. Murcia. 1879.

¹¹ NÚÑEZ RUIZ, Gabriel - CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGUARES, Mar: *Cómo nos enseñaron a leer*. Op cit., pp.58-59.

¹² GIL DE ZÁRATE, Antonio: *Manual de literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y en verso. Resumen histórico de la literatura española*. T. I. Boix Editor. Madrid. 1844. Esta es la Segunda Parte del Manual. La Primera había aparecido en 1842 en la misma imprenta con el título de *Principios generales de Retórica y Poética*.

de ‘asignaturas de ampliación’, ya muy cerca de la preparación universitaria: “Este modelo de educación literaria basado en la retórica estuvo vigente –afirman los citados profesores- hasta el mismo momento en que tiene lugar la implantación del sistema escolar moderno, en 1845, y de su mano se lleva a cabo la introducción en las aulas de esta nueva forma de entender y manipular lo literario que inician las historias de la literatura, necesarias a su vez a las burguesías de España y de la América hispana para asentar su concepto de nacionalidad y su independencia de la Metrópoli”¹³.

La ‘antigua retórica’¹⁴, desde el siglo XVI, y aún antes¹⁵, había comenzado a sufrir lo que se convertiría en una prolongada ‘restricción’¹⁶ en torno a la ‘elocución’¹⁷, gracias a su capacidad codificadora y sistematizadora del funcionamiento de los discursos, ya fuesen estos de carácter religioso, epistolar, literario o docente como ‘saber hablar y escribir bien’ o con ‘perfección’¹⁸. La tradición elocutiva de la retórica¹⁹ le había permitido a ésta vincular a las tradicionales virtudes ‘elocutivas’ de la *perspicuitas* y del *ornatus* que a partir de lo *aptum* la antigua retórica desarrollaba, la virtud gramatical de la *puritas*. Y aún más, el *ornatus*, por las mismas razones y por el convincente corpus de recursos expresivos que ofrecía la operación retórica de la *elocutio* para el estudio de la poesía, había atraído hacia sí la virtud poética de la *maiestas*²⁰. La belleza, morada que el proyecto moderno reservará al arte y también a la literatura²¹, aún en un sentido restrictivo, discursivo y no estético y con ciertas resonancias morales, era ya susceptible de ser explicada a partir de los preceptos retóricos del ‘ornatus’. La epistemológica necesidad preceptística, que desde Cicerón había ido mol-

¹³ NÚÑEZ RUIZ, Gabriel - CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGUARES, Mar: *Cómo nos enseñaron a leer*. Op cit., p. 62.

¹⁴ Cf. BARTHES, Roland: *La antigua retórica. Ayudamemoria. Comunicación*. Buenos Aires. 1970 (1966).

¹⁵ Cf. MURPHY, James J. (ed.): *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*. Visor. Madrid. 1999. Cf. Igualmente HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio - GARCÍA TEJERA, M^a del Carmen: *Historia breve de la retórica*. Síntesis. Madrid. 1994

¹⁶ GENETTE, Gérard: “La retórica restringida” (1972), en COHEN, Jean et alii: *Investigaciones retóricas II*. Ediciones Buenos Aires. Barcelona. 1982. Pp.203-221.

¹⁷ FUMAROLI, Marc : *L’Âge de l’Éloquence. Rhétorique et ‘res literaria’ de la Renaissance au senil de l’époque classique*. Droz. Gêneve. 1984.

¹⁸ PUJANTE, David: *Manual de retórica*. Castalia. Madrid. 2003.

¹⁹ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: *Retórica*. Síntesis. Madrid. 1989. Pp.35-39.

²⁰ LAUSBERG, Heinrich: *Elementos de retórica literaria*. Gredos. Madrid. 1983 (1963). Pp. 64-68.

²¹ AULLÓN DE HARO, Pedro: “Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura”, en AULLÓN DE HARO, Pedro (Coordinador), *Teoría de la crítica literaria*. Trotta. Madrid. 1994. Pp.11-113, pp. 43-46.

deando la oscilante ideología clasicista²², propiciaba una coexistencia de la tradición retórica y la poética.

Las *bellas letras*²³, la gramática, la retórica y la poética encontraban, en consonancia con el pensamiento generalizado europeo y español²⁴, en la tradición escolar de la primera mitad del siglo XIX en España todavía una razón de ser en la elocuencia, en una sólida formación discursiva de los estudiantes que les posibilitase la adecuada expresión de sus pensamientos: “ La retórica escolar – especificarán Nuñez Ruiz y Campos Fernández-Fígares– tuvo entre sus fines el de enseñar a los estudiantes de secundaria a transmitir sus pensamientos y sus afectos, ayudándoles, a su vez, a expresarlos a través del lenguaje y a embellecerlos mediante la expresión adecuada. El estudio de las reglas y de los procedimientos técnicos por medio de los cuales podamos llegar a escribir bien o a juzgar con propiedad lo escrito por otros y la elección de los autores canónicos que nos sirvan como modelos son dos pilares en los que se asientan estas retóricas escolares”²⁵. Textos representativos de este modelo retórico son las obras de Francisco Sánchez Barbero, de 1805²⁶, José Mamerto Gómez Hermosilla, de 1826²⁷, y la de Pedro Felipe Monlay y Roca, de 1842²⁸, entre otras.

El discurso historicista de sustrato romántico que ha ido abriéndose paso a lo largo del siglo XIX e incorporando la visión empírica y crítica de la de la literatura y el arte, junto a una visión histórico-positivista que estima necesaria la

²² GARCÍA BERRIO, Antonio - HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *La Poética: Tradición y Modernidad*. Síntesis. Madrid. 1988. Pp. 14-35.

²³ Su conceptualización está bien encarnada en el impacto que tuvieron en España las traducciones de las obras de Hugo Blair y de Charles Batteaux. BLAIR, Hugo: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, traducidas y adicionadas por José Luis Munárriz. Imp. De A. Cruzado y de García y Compañía. Madrid. 1798-1801 (1783); y BATTEAUX, Charles: *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el Señor Abate Batteaux. Traducida al castellano, e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por Agustín García de Arrieta*. Imp. De Sancha. Madrid. 1797-1805 (1746). 9 vols.

²⁴ Vid HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: “Supuestos epistemológicos de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX”, en *Investigaciones semióticas III*, I. UNED. Madrid. 1990. Pp.537-544. También las obras ya citadas de ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: *De la retórica a la teoría de la literatura (Siglos XVIII y XIX)*. Op. cit.pp.135-173, y GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe: *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*. Op. cit., pp.183-230.

²⁵ NÚÑEZ RUIZ, Gabriel - CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGUARES, Mar: *Cómo nos enseñaron a leer*. Op cit., p. 61.

²⁶ *Principios de Retórica y Poética*. Imp. De la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia. Madrid. 1805.

²⁷ *Arte de hablar en prosa y en verso*. Imp. Real. Madrid. 1826.

²⁸ *Elementos de Literatura, o arte de componer en prosa y en verso*. Imp. y Librería de Pablo Riera. Barcelona. 1842.

interpretación y análisis de la obra literaria, provocaron que mediados el siglo XIX la crítica al modelo retórico se generalizara, por considerarlo insuficiente. El modelo histórico literario ve expedito así su camino; camino que en España se alargaría hasta bien entrados los años 70 del siglo XX, y que abrirá la discusión sobre la historiografía de las historias de la literatura española²⁹, y sobre la ‘invención de la literatura española’³⁰. Texto representativo de este momento iniciático es el *Manual de Literatura* de Antonio Gil de Zárate, de 1842³¹: “Habiendo dado en la primera parte de esta obra las reglas generales del buen decir, así en verso como en prosa, y las particulares de cada uno de los principales géneros de composiciones literarias que se conocen, réstanos presentar una idea general de la literatura española... procuraremos no ser tan lacónicos que la reseña que hagamos sea una mera lista de los autores y sus obras, falta de crítica e insuficiente para dar el necesario conocimiento de nuestras riquezas literarias. Nos proponemos entrar en cuantos pormenores sean compatibles con la naturaleza de este escrito... también nos detendremos en analizar la índole de nuestros principales poetas y prosistas, citando trozos de cada uno, a fin de que se admiren sus bellezas y se eviten sus defectos. De esta suerte uniremos la práctica a la teoría...”³².

También resulta significativo el testimonio de otro de los tratadistas murcianos, D. Andrés Baquero Almansa, quien en sus *Lecciones de Preceptiva Literaria*, editada por primera vez en 1897, en el “Prólogo” advierte que desde hace ya bastante tiempo, que está en tela de juicio la índole, el carácter, el objeto de la *Retórica y Poética*, dentro del actual plan de estudios, y la conveniencia de su modificación, discutida sin haberse llegado todavía a un acuerdo unánime” (pp. V-VI). Y en la defensa de esta materia recuerda un pasaje del gran inspirador de las ideas educativas en el primer tercio del siglo XIX Manuel José Quintana, en el que dice concebir el estudio de la *Literatura* (preceptiva) como aquél que ha de enseñar la adquisición del buen gusto y de las bellezas de la composición en

²⁹ ROMERO TOBAR, Leonardo: “La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX”, 1996, en *La literatura en su literatura*, 2006. Op. cit. Pp.110-145; MAINER, José-Carlos: “De historiografía literaria española, el fundamento liberal”, en *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Manuel Muñón de Lara*. 1981. Op. cit. Pp.439-472.

³⁰ MAINER, José-Carlos: Idem “La invención de la literatura española”, 2000, en ROMERO LÓPEZ, Dolores (Ed.): *Naciones literarias*. 2006. Op. cit. Pp. 201-230.

³¹ GIL DE ZÁRATE, Antonio: *Manual de literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y en verso. Resumen histórico de la literatura española*. T. I. Boix Editor. Madrid. 1844. Esta es la Segunda Parte del Manual. La Primera había aparecido en 1842 en la misma imprenta con el título de *Principios generales de Retórica y Poética*.

³² GIL DE ZÁRATE, Antonio: *Manual de literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y en verso. Resumen histórico de la literatura española*. T. I. Boix Editor. Madrid. 1844. Pp. 2-3.

todos los géneros de escritura. Estudio, añadirá Baquero Almansa, que habrá de completarse con un ‘cuadro de modelos’ de la literatura española que haga innecesaria “la adquisición de cualquiera otro libro de esos llamados ‘Análisis literario’”³³.

El modelo histórico literario reclamará un específico conocimiento de los modelos literarios españoles, y de las cualidades de dichos modelos y géneros que habrán de conformar el espíritu de lo español, y que incorporarán una cosmovisión biologicista de la evolución de la misma³⁴. Por su parte, la institución legisladora dará carta de naturaleza disciplinar a la nueva distribución de las materias de la Segunda Enseñanza que inicia el Plan Pidal en 1845, que contempla además de la tradicional materia de Elementos de Literatura (Retórica y Poética), que habrá de desarrollarse en el 5º año de la parte elemental de esta enseñanza, otras disciplinas en la parte de Ampliación de la Segunda Enseñanza, entre las que se encuentra, en la Sección de Letras, una Literatura general y, en particular, la Española³⁵.

El modelo retoricista, asentado desde el siglo XVIII, y el modelo historicista, incipiente a mediados del siglo XIX, coexisten en la configuración de las disciplinas literarias durante un largo período, como ya hemos indicado, compatibilizándose la enseñanza de la retórica y la poética con la historia de la literatura española. Período que marca la transición de una enseñanza de los principios y reglas compositivas de los discursos, incluidos los géneros literarios, a otra que parte de una clarificación conceptual del objeto, de la literatura, y llega a proponer una historia ejemplarizante –en cuanto modelos, en los primeros momentos- de la literatura española. Esta situación lleva a algunos autores a publicar tanto una Retórica y Poética como unos Elementos de Literatura que incluyen una parte histórica sobre la literatura española. Es el caso, por ejemplo, de Luis Mata y Araujo³⁶, de José Coll y Vehí³⁷ y del propio Manuel Gil de Zá-

³³ BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Lecciones de Preceptiva Literaria (Retórica y Poética)*. Imp. de El Liberal. Murcia.1903² (1897).

³⁴ NÚÑEZ RUIZ, Gabriel - CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGUARES, Mar: *Cómo nos enseñaron a leer*. Op cit., pp. 69-70; ROMERO TOBAR, Leonardo: “La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX”, 1996, en *La literatura en su literatura*, 2006. Op. cit. Pp.100-102.

³⁵ Cf. UTANDE IGUALADA, Manuel: *Planes de Estudio en la Enseñanza Media*. 1964. Op. cit.

³⁶ *Lecciones elementales de Literatura, aplicadas especialmente a la castellana*. Norberto Llorenç. Madrid. 1839. Versión más completa de sus *Elementos de retórica y poética, extractados de los autores de mejor nota*, de 1818, publicados por José Martín Avellano en Madrid.

³⁷ *Elementos de Literatura*. M. Rivadeneyra. Madrid. 1856. De estos *Elementos*, dado su éxito publicó una versión abreviada con el nombre de *Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura*, en 1862 en Barcelona. La edición manejada es la decimoséptima edición publicada en 1914 asimismo en Barcelona por la Imprenta de Barcelona.

rate, que como ya hemos dicho dividió su *Manual*³⁸ en dos partes, la primera contenía la preceptiva retórica y poética, y la segunda un resumen de la historia de la literatura española.

Las carencias del modelo retórico heredero de la cultura neoclásica para dar cuenta del objeto, la literatura, en nuestro caso de la literatura española, en toda su complejidad, observadas ya desde el legislador, y que desde principios del siglo XIX están empezando a ser revisadas en Europa aupadas por el Empirismo inglés y la Ilustración alemana, revisión que culminarán Romanticismo y Positivismo³⁹. Esta situación es atinadamente diagnosticada en 1866 por Francisco Giner de los Ríos en un ensayo que muy pertinentemente titula “Sobre el estudio de la Retórica y la Poética en la segunda enseñanza”⁴⁰. En él Giner de los Ríos advierte la desatención que la clarificación del propio objeto, la literatura, está sufriendo y reclama primero conocer dicho objeto y luego derivar de él toda clase de reglas: “ Sólo, pues, del conocimiento de la Literatura –afirma– en sus términos elementales pueden derivarse las leyes prácticas correspondientes á cada género particular, uya naturaleza se define y comprende en aquella, suministrando en consecuencia el modelo ejemplar para toda determinada obra literaria” (p.32).

A continuación defiende que la instrucción secundaria debe ser un fin en sí misma y no mero tránsito a la universitaria, por lo que ha de ser completa sin perder su carácter elemental. Objetivo que no cumple la enseñanza de la Retórica y la Poética tal y como está, que debe organizarse en un plan elemental de estudio de la Literatura, fuente primera del pensamiento reflexivo (pp.138-143), y que él mismo se encargará de redactar en 1870⁴¹. José Coll y Vehí en su *Compendio*, de 1862, dicen en la “Introducción” que “El estudio de la literatura com-

³⁸ GIL DE ZÁRATE, Antonio: *Principios generales de Retórica y Poética*. Primera parte de su *Manual de literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y en verso*. Boix. Madrid. 1842. *Manual de literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y en verso. Segunda Parte. Resumen histórico de la literatura española*. T. I y II. Boix Editor. Madrid. 1844.

³⁹ Cf. GARCÍA BERRIO, Antonio - HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *La poética: Tradición y Modernidad*. Op.cit.: 32 y ss. AULLÓN DE HARO, Pedro: “Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura”, en AULLÓN DE HARO, Pedro (Coordinador): *Teoría de la crítica literaria*. Op. cit.: 28-32.

⁴⁰ Recogido en sus *Estudios de literatura y arte*. Segunda edición, corregida y considerablemente aumentada, de los *Estudios literarios*. Lib. de Victoriano Suárez. Madrid. 1876. Pp. 131-146.

⁴¹ GINER DE LOS RÍOS, Francisco: “Plan de un curso de principios elementales de literatura”, en *Estudios de literatura y arte*. Segunda edición, corregida y considerablemente aumentada, de los *Estudios literarios*. Op. cit.: 147-164. En su redacción reconoce la ayuda prestada por D. Manuel de la Revilla, así como el débito contraído de las enseñanzas del Dr. Fernández y González, “profesor que fue de Literatura en la Universidad de Granada, y hoy de Estética en la de Madrid” (p.147)

prende tres partes: una filosófica (estética), otra preceptiva (teórica) y otra histórico-crítica”⁴². Reserva para la Estética el análisis filosófico de lo *bello* y la convierte en el ‘verdadero fundamento de la literatura; al estudio ‘histórico-crítico de la literatura’, además de la vida de los autores, el ‘conocimiento, interpretación y juicio de sus obras’, así como el ‘examen’ de las influencias recibidas y que ejercieron, ‘tanto en su patria’ como en las ‘naciones extrañas’. Y, por último, a la ‘parte preceptiva o teórica’ le asigna el objeto de de ‘fijar y ordenar las reglas generales observadas por los más insignes escritores’, con el vivo ejemplo de los ‘buenos modelos’, y una práctica bien dirigida. Esta ‘parte preceptiva’ “es la que se designa –afirma– con alguna vaguedad con el título de Retórica y Poética”⁴³.

Otro de los textos de gran difusión en la segunda mitad del siglo XIX, las *Instituciones de Retórica y Poética* de Manuel de los Ríos, de 1862, también se hace eco de esta tripartita división del estudio de la literatura, que por otra parte se hará tópica: “Pecado harto comun es por desgracia el confundir lo que toca de cerca y corresponde á la *Retórica* y la *Poética* con lo que pertenece esencialmente y filosóficamente á la *Literatura*... La *Retórica* y la *Poética* tienen por único y exclusivo objeto la parte rudimental y externa de las letras: la *Literatura*, propiamente dicha, abarca mayor espacio, y apoyándose en la filosofía, explica las leyes fundamentales de las creaciones artísticas, elevándose á las verdaderas fuentes de la belleza, cuya realización es el fin principal del arte”⁴⁴. Y añade poco más adelante que “Con la vista en los alumnos de *Retórica y Poética*, y la mira en los estudios superiores de *Literatura*, he aspirado á decir sólo aquello que deben saber los alumnos de segunda enseñanza, bien que indicándoles á menudo que hay *un más allá*, cuyo conocimiento corresponde á edad más granada, y á otro grado de los estudios académicos. Causa ha sido esta importante consideración de que, al disponer la distribución de las materias que forman las presentes *Instituciones* ó elementos de *Literatura*, haya procurado consultar los programas de la Facultad de Filosofía y Letras en lo que á los *Principios generales* de aquella se refiere, para no caer en dolorosas contradicciones...”⁴⁵.

La clásica articulación disciplinar del estudio de la literatura entre Estética,

⁴² COLL Y VEHÍ, José: *Compendio de Retórica y Poética o nociones elementales de literatura*. Imprenta Barcelonesa. Barcelona. 1914¹⁷ (1862): 7.

⁴³ COLL Y VEHÍ, José: *Compendio de Retórica y Poética o nociones elementales de literatura*. Op. cit.: 7-8.

⁴⁴ DE LOS RÍOS, Diego Manuel: *Instituciones de Retórica y Poética ó elementos de literatura*. Antiguo profesor del Seminario de Nobles de Madrid y Catedrático numerario de la indicada asignatura en el Colegio É Instituto de segunda enseñanza de Granada. Obra declarada de texto para la segunda enseñanza por el Gobierno de S.M. Imp. de Joaquín Muñoz. Madrid. 1867³ (1862): III-IV.

⁴⁵ DE LOS RÍOS, Diego Manuel: *Instituciones de Retórica y Poética ó elementos de literatura*. Op. cit.: VI.

Preceptiva o Teórica (Retórica y Poética) e Historia y Crítica se muestra como un hecho a estas alturas del siglo XIX. Si bien cada manual las trata a su modo, no cabe duda que es un referente obligado, y que a ella hemos de remitirnos, si bien con mayor amplitud y complejidad, para indagar el recorrido formativo de la educación literaria en España, en lo que a la configuración de sus distintas disciplinas se refiere. Pero el camino estaba ya iniciado. Francisco Giner de los Ríos articula el mencionado 'Plan' de 1870 en torno a una 'Parte general' que llama 'teoría de la literatura', y una 'Parte especial' que denomina 'teoría de los géneros literarios'. El estudio de los 'principios elementales de la literatura' paulatinamente irá acompañándose de estado de cuentas y descripciones históricas de la literatura española a partir de incipientes adiciones de compendios de autores españoles tomados como modelos de cuanto se ha dicho en la parte preceptiva. Tal y como antes habían hecho las retóricas con los autores griegos y latinos. Así ocurre en las *Lecciones* de Baquero Almansa⁴⁶

Aún el estudio *teórico*, que Giner de los Ríos ya llama *teoría de la literatura* tendrá que dilucidar competencias con la *estética*⁴⁷, y reencontrarse con la tradición de la *poética* y recuperar su propio pensamiento histórico⁴⁸; y el *histórico-crítico* además evolucionar desde su inaugural orientación canónica y positivista y abrir el cerco normativo a la actividad crítica sobre las obras literarias, junto a la *histórico literaria*.

La *Literatura elemental (Poética y Retórica)* de Francisco Holgado y Toledo, de 1863 (1879³) parece adscribirse bien a ese período de transición que hemos indicado del modelo retórico al historicista. En el capítulo I, que denomina "Preliminares" hará constar lo siguiente: "En el primer sentido, la Historia crítica de la literatura nos dá noticia de las obras ya producidas, de sus autores y de la influencia que han ejercido en la sociedad. En el segundo, la Estética ó Kalología nos enseña el fundamento de la obra Literaria como manifestación artística de la belleza; y en el tercero, la parte preceptiva, denominada aunque impropriamente Retórica y Poética, formula y establece las reglas á que ha de someterse tanto la expresión del pensamiento literario en general como en las formas especiales de cada uno de los diversos géneros"⁴⁹.

⁴⁶ BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Lecciones de Preceptiva Literaria (Retórica y Poética)*. Op. cit.:245 y ss. Y que titula "Modelos castellanos en prosa y verso.

⁴⁷ AULLÓN DE HARO, Pedro: "Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura", en AULLÓN DE HARO, Pedro (Coordinador), *Teoría de la crítica literaria*. Op. cit.: 54-56.

⁴⁸ GARCÍA BERRIO, Antonio - HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *La poética: Tradición y Modernidad*. Op.cit.: 11-14.

⁴⁹ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Tip. de Antonio Molina. Murcia. 1879² (1863).

Frente a la práctica habitual de los tratados del momento de organizar su doctrina diferenciando una ‘parte’ o ‘preceptiva’ general, dedicada al análisis de la ‘elocución literaria’, la ‘expresión del pensamiento en general’ y sus cualidades, y una ‘preceptiva particular’ o ‘especial’, en el decir de los tratadistas, dedicada a la descripción elocutiva de las principales formas expresivas del pensamiento literario o ‘formas especiales de cada uno de los diversos géneros’, en prosa, de una parte, bajo el marbete de ‘composiciones oratorias’⁵⁰, de ‘Retórica’⁵¹ o simplemente ‘composiciones en prosa’⁵², Francisco Holgado y Toledo sigue el patrón conceptual pero decide desarrollar su obra a partir de una sucesión de concisos capítulos sin mayor agrupación. El empeño de elementalidad formulado en la “Advertencia” pareciera obligarlo a ello.

Se ajusta la *Literatura elemental* al propósito disciplinar de la materia que afronta la elocución de las composiciones literarias, y manteniéndose siempre en la órbita de un conocimiento elemental y práctico sobre el funcionamiento de los discursos literarios, referida tanto como ‘facultad’, *elocución*, como ‘arte’, *oratoria*, recurre a la disciplina que ha de proporcionar los preceptos, las reglas necesarias a ese arte para desarrollar dicha facultad, la Retórica: “La *Elocuencia* es la facultad ó el don de imprimir con calor y fuerza en el alma de los oyentes, los afectos que tiene agitado el nuestro. No es por consiguiente un arte ó colección de reglas..., sino un don de la naturaleza...; pero este talento, que debe ser guiado por las reglas del arte, emplea los medios que la Retórica enseña y sigue el método trazado por ese arte”⁵³.

Toda vez que las obras literarias son susceptibles de ser estudiadas en su realidad compositiva, son *composiciones*, fruto del *arte* de la palabra, el final del silogismo es fácil de adivinar. Las composiciones literarias caen por derecho propio bajo el dominio de la Elocución y, por supuesto, de la Retórica. Sus reglas y preceptos son válidas igualmente para descubrir/elaborar las virtudes de estas composiciones literarias, por mucho que su denominación parezca impropia: “La Retórica –dice en el capítulo II- se limita á dar reglas para hablar y escribir con perfección, pero como estas reglas son necesarias y aplicables á todos los géneros de composición literaria, resulta de aquí, que la Retórica sea como un principio fundamental, aplicable no tan sólo á la Oratoria sino también a la

⁵⁰ COLL Y VEHI, José: *Compendio de Retórica y Poética o nociones elementales de literatura*. Op. cit.: 161 y ss.

⁵¹ BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Lecciones de Preceptiva Literaria (Retórica y Poética)*. Op. cit.:91 y ss.

⁵² DE LOS RÍOS, Diego Manuel: *Instituciones de Retórica y Poética ó elementos de literatura*. Op. cit.: 175 y ss.

⁵³ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 8-9.

Preceptiva literaria ó Arte de composición literaria, que es el que nos dá á conocer los varios géneros literarios, ó sea, las formas que cada uno de estos exige para su expresión más conveniente.

La elocuencia como don natural ó talento de persuadir, cabe dentro de todos los géneros de composición literaria y más principalmente, dentro del discurso oratorio que es su verdadero campo⁵⁴. Bastará con realizar los imprescindibles ajustes conceptuales, que por otra parte se encontraban bastante sancionados ya por la sostenida vigencia *elocutiva* de la Retórica en la historia del pensamiento occidental.

El ajuste primero es fijar en la elaboración, en la dación de forma, esto es, en la *composición* la confluencia de la tradición retórica y de la tradición de la Literatura. La Literatura como una de las integrantes de las Bellas Letras, en el más estricto sentido de la tradición clasicista. Y así lo hace al comienzo mismo del Capítulo III, que dedica a “la obra literaria en general”. Afirma Francisco Holgado: “Composición ú obra literaria es una ordenada série de pensamientos, dirigida á conseguir un fin determinado”⁵⁵. Por este motivo a nivel preceptivo, pero sin ocultar la vocación crítica que se puede derivar del mismo, la Retórica sigue en ese momento consolidando su lugar propio dentro de las Humanidades: “Llámanse *Humanidades* los estudios que sirven para ilustrar al hombre en los conocimientos indispensables para vivir en la sociedad, bajo las condiciones que reclama la instrucción en nuestros días. El estudio de las humanidades comprende principalmente la Filología ó estudio de las lenguas, así antiguas como modernas, la Gramática, la Retórica, la Geografía y la Historia”⁵⁶.

Aunque las diferentes clases de composiciones reciban su nombre propio “según su fin directo”⁵⁷, objetual en sentido retórico, todas ‘realizan’, en diferente medida, la *belleza*, a pesar de que ésta sea el fin específico de las composiciones poéticas⁵⁸. Y por este motivo caen todas dentro del dominio de la Literatura. El segundo ajuste ha tenido lugar, radicar en la *composición* el logro de la Belleza, en una operación que ya se asoma a la modernidad que en Europa está abriendo paso el Empirismo inglés y la Ilustración alemana, que ya por este tiempo han realizado una importante apertura del principio de imitación al extenderlo a toda la naturaleza, y al reconducirlo en el marco de la discusión sobre la Belleza, el Sublime y el Genio acaban relegándolo. La Belleza es forma, y el arte una actividad que transforma desde la imaginación y el entendimiento

⁵⁴ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 9-10.

⁵⁵ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 10.

⁵⁶ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 11.

⁵⁷ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 10.

⁵⁸ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 9-10.

lo dado, la naturaleza, y lo eleva a la categoría de lo Bello⁵⁹. Por tanto, si la obra literaria es sinónimo de ‘composición’ y el terreno de la Literatura es el de la Belleza, por ser éste su fin, todo lo que tiene que ver con la composición, en los términos referidos de elaboración de lo dado, entra en los dominios de la Literatura, y de lo literario. Y como la composición de los discursos en tanto producción de obras que comprenden específicamente las operaciones retóricas de la Inventio, la Dispositio y la Elocutio⁶⁰, era objeto de la Retórica, Retórica y Literatura Preceptiva aunan empeños y confluyen: “Aunque sumamente filosófica y aplicable esta división de la retórica, en cuanto á sus tres primeros miembros –invención, disposición, elocución- á todos los géneros de composiciones literarias, no puede admitirse sin embargo. Cada tratado debe estudiarse en el lugar que le corresponde”⁶¹. La elocución en las composiciones líricas y la disposición en las composiciones en prosa; la invención, aunque el tratamiento de su naturaleza lo remite a la Lógica, es aplicada cuando habla de los pensamientos (capítulos V, VI y VII).

La literaturización de la Retórica se ha cumplido, pero también la retorización de la Literatura o Preceptiva literaria, que como saber normativo y explicativo permitirá a la Retórica, redimida de secular restricción y recuperada a mediados del siglo XX en la amplitud y complejidad de todas sus operaciones, convertirse en una suerte de discurso crítico capaz de dar cuenta de la expresividad literaria⁶²: “Sin embargo, el fin propuesto en cada una de esta clase de composiciones, no puede considerarse como único y exclusivo... y las poéticas no tan solo deleitan con la expresión de lo bello, sino que instruyen y moralizan: por eso el estudio que tiene por objeto el conocimiento de la belleza, realizada en toda clase de composiciones ú obras literarias, se llama *Literatura*, aunque esta palabra, según su origen, y en su acepción mas lata es el estudio de todo aquello que pertenece á las letgras, si bien en el estado actual de los conocimientos humanos, la Literatura solo comprende el estudio de las Bellas Letras, ó sea, el de los modelos en aquellos géneros cde composición en que la belleza entra como fin directo”⁶³.

Si esta literaturización de la Retórica sigue insistiendo en la restricción de

⁵⁹ AULLÓN DE HARO, Pedro: “Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura”, en AULLÓN DE HARO, Pedro (Coordinador): *Teoría de la crítica literaria*. Op. cit.: 45-47.

⁶⁰ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: *Retórica*. Op. cit.:45-49 y 57-64.

⁶¹ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 13.

⁶² GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Cátedra. Madrid. 1994. Segunda edición revisada y aumentada (1989): 198-244. También CHICO RICO, Francisco: *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante.1988.65-106.

⁶³ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 10-11.

su proyecto originario, no es menos cierto que a su vez la retorización de la Literatura está habilitando los cimientos de un discurso crítico sobre la expresividad literaria, que como disciplina el siglo XX desplegará como Estilística, incluso como Crítica literaria, y en el ámbito escolar como Comentario o Explicación de textos, cuya ubicación en la Segunda Enseñanza en un curso elemental previo a que el alumno se adentre en la Teoría literaria, en la Teoría de los géneros literarios y en el estudio histórico de las literaturas nacionales, hoy es difícilmente discutible⁶⁴. Y aquí radica, creemos, buena parte del interés de este tratado y de otros que ocupan ese momento de transición que hemos indicado con anterioridad. Afirma Francisco Holgado respecto de ‘esta’ Retórica: “El estudio de la Retórica es de utilidad suma, pues el arte de hablar y escribir con perfección deben poseerlo todos los hombres como indispensable, no solo para los altos fines de la sociedad, sino también para los usos comunes de la vida. La Retórica, es la base fundamental de la literatura y como arte de inmediata aplicación á todos los géneros de composición literaria, es indispensable su estudio si ha de adelantarse en la carrera de letras”⁶⁵.

La dominante compositiva del tratado, como prácticamente ocurre en los tratados de mediados del siglo XIX, ordena la totalidad del tratado en sentido normativo, pero permitiendo entrever los senderos de la indagación estilístico-crítica sobre las obras literarias. Fiel a este espíritu hace propias de la Oratoria la dispositio y la elocutio; la inventio la remite a la Lógica, la reflexión de su naturaleza, pero le dedica tres capítulos (V, VI y VII, pp.13-18) a su tratamiento constructivo -partes y tipos de ideas- (Capítulo V)⁶⁶ y estilístico (Capítulos VI y VII). Como era de esperar, el siguiente argumento de las ‘composiciones’ que trata es el propiamente elocutivo-verbal, que compendia con un sentido estilístico las virtudes gramaticales (capítulos VIII a XVII, pp.18-34) y las retóricas, incluido el lenguaje figurado (capítulos XVIII a XXXIII, pp.35-71, del que dice el autor: “El lenguaje figurado, lleva siempre un signo, algún desvío de la sencillez de la expresión, pero no obstante, en muchas ocasiones, es el más común y natural, consistiendo precisamente en esto su principal mérito y belleza”⁶⁷.

⁶⁴ Cf. LÁZARO CARRETER, Fernando: “Cuestión previa: el lugar de la literatura en la educación”, en ALARCOS, Emilio et alii: *El comentario de textos*. Castalia. Madrid.1973:7-29.

⁶⁵ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 11

⁶⁶ Cuando habla de los pensamientos verdaderos distingue entre la verdad científica y verdad poética. Y de ésta dice “que es la conformidad del pensamiento con el asunto, cual debería ser admitidas ciertas suposiciones. Esta verdad poética, verosimilitud ó verdad relativa es la que generalmente se emplea en todas aquellas obras cuyo objeto es deleitar, pero no debe estar en pugna con la verdad científica”. HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 14

⁶⁷ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 38.

A partir del capítulo XXXIV (p.72) que titula “De los géneros literarios (de la Oratoria)” da comienzo la ‘preceptiva especial’ o ‘específica’, de acuerdo con los argumentos que hemos señalado, la focalización ‘composición-obra literaria’ y la Belleza como propósito de todas sus producciones, de las distintas clases de composiciones literarias, ‘prosaicas y poéticas’ y sus diferentes especies: “Las composiciones literarias se dividen en *prosáicas* y *poéticas*. Son *prosáicas* las que, proponiéndose como fin directo la utilidad, se valen siempre de la verdad científica y se expresan por medio de un lenguaje suelto ó libre; son *poéticas*, las que teniendo por fin directo el agradar, realizando la belleza, se expresan por medio del lenguaje sujeto a una forma artística; pero esta división solo es real en cuanto a la forma...”⁶⁸. Despliega una generosa tipología de ‘composiciones’ de ambas clases, si bien el espacio que dedica a cada especie es escaso.

Como era de esperar el tratamiento de las composiciones prosaicas, que comprende el género oratorio, el didáctico, epistolar e histórico, lo inicia con una breve consideración sobre qué debe observarse en la Invención (Capítulo XXXV, pp.73-75), y una explicación de la ‘Disposición ó Plan del discurso’, de las partes en las que organiza la composición (capítulos XXXV a XXXIX, pp.75-81), y que con atención irá aplicando cuando trate cada tipo de composición en prosa, a partir del capítulo XL y hasta el LII (pp.81-110). Hecho que destacamos, pues confirma la vocación analítica que se desprende del tratado. Detalles en los que no nos podemos detener y cuyo tratamiento dejamos para otro momento. Por ejemplo, la inclusión del género periodístico dentro de la ‘oratoria política o parlamentaria’ (Capítulo XLIII, pp.90-91); o los dos capítulos que dedica dentro del género histórico a las ‘novelas, cuentos y leyendas’ (Capítulos LI y LII, pp.105-110), calificadas de ‘altamente poéticas’, y que dan interesante noticia de los modelos narrativos vigentes en Europa y en España (Capítulo LII, pp.109-110).

La misma inclinación analítica percibimos en el conjunto de capítulos que dedica a las ‘composiciones poéticas’, pues además de las habituales normas que da sobre ellas ofrece una esmerada descripción de las cualidades ‘compositivas’. De nuevo es la poesía “nombre que reciben las composiciones u obras poéticas” (Capítulo LIII, p.110), “expresión de lo bello por medio de la palabra sujeta a una forma artística” (Id., p.111), su ‘verdadera esencia’, y a ella se atiene la verdad que expresa, la ‘verdad poética’ que combina lo ‘útil’ –recordemos que era lo propio de las composiciones en prosa- con lo ‘dulce’ “deleita e instruye a la vez” (Id. P.110). De sus reglas se ocupa la Poética, que es a la poesía, lo que la retórica a la elocuencia (Id., p.111). Y es ese carácter preceptístico pero

⁶⁸ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 72.

también analítico el que hermana a Retórica y Poética en la explicaciones de las ‘composiciones literarias’: “Por consiguiente –afirma el tratadista-, la retórica y poética, aunque dos artes distintas, se unen para formar una misma asignatura á causa de la afinidad entre sí tienen, de ser la primera la teoría de la elocuencia, y la segunda, la teoría de la poesía”⁶⁹.

Una breve presentación del lenguaje poético (Capítulo LIV, pp.112-114), que reenvía a las ‘figuras’ del discurso ya tratadas, y un ‘Arte métrica’ (Capítulos LV a LXIV, pp.115-156), en la que vuelven a aparecer ejemplos de los mismos autores, precede a la detallada tipología explicativa de las diferentes clases de ‘composiciones poéticas’, incluida la sátira (Capítulos LXVII, pp.162-167), la poesía épica (Capítulos LXVIII-LXXI, pp.167-171), y la poesía dramática (Capítulos LXXIV a LXXXI, pp.181-202) que cierra el tratado.

Perviven ciertas ambigüedades en algunas decisiones terminológicas, por ejemplo, entre literatura y poesía, prosa y verso, etc.; ciertas interferencias de la moral en definiciones. Así como una abundancia tipológica, propia del momento, que hoy día difícilmente hoy se sostendrían, particularmente en lo que se refiere a los géneros de composiciones en prosa. Pero no es menos cierto, y con esto concluimos, el propósito que guía el tratado de Francisco Holgado *Literatura elemental (Retórica y Poética)* de 1863, como otros, mediar entre el alumno y las obras literarias, de instruir su relación expresiva con ellos. Y de hacerlo desde unas exigencias de sencillez y brevedad expositivas que faciliten su uso instrumental y analítico.

⁶⁹ HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Op. cit.: 111.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: *Retórica*. Síntesis. Madrid. 1989.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: *De la retórica a la teoría de la literatura (Siglos XVIII y XIX)*. Murcia. Universidad.1997.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (Coordinador), *Teoría de la crítica literaria*. Trotta. Madrid. 1994.
- BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Lecciones de Preceptiva Literaria (Retórica y Poética)*. Imp. de El Liberal. Murcia.1903².
- BARTHES, Roland: *La antigua retórica. Ayudamemoria. Comunicación*. Buenos Aires. 1970 (1966).
- BATTEAUX, Charles: *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el Señor Abate Batteaux. Traducida al castellano, e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por Agustín García de Arrieta*. Imp. De Sancha. Madrid. 1797-1805. 9 vols.
- BLAIR, Hugo: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, traducidas y adicionadas por José Luis Munárriz*. Imp. De A. Cruzado y de García y Compañía. Madrid. 1798-1801.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo: "Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX", en *Revista de Literatura*, VIII, 1995. Pp.23-56.
- COHEN, Jean et alii: *Investigaciones retóricas II*. Ediciones Buenos Aires. Barcelona. 1982.
- COLL Y VEHÍ, José: *Elementos de Literatura*. M. Rivadeneyra. Madrid. 1856.
- COLL Y VEHÍ, José: *Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura*. Imprenta Barcelonesa. Barcelona, 1862¹⁷.
- DE LOS RÍOS, Diego Manuel: *Instituciones de Retórica y Poética ó elementos de literatura. Antiguo profesor del Seminario de Nobles de Madrid y Catedrático numerario de la indicada asignatura en el Colegio É Instituto de segunda enseñanza de Granada. Obra declarada de texto para la segunda enseñanza por el Gobierno de S.M.* Imp. de Joaquín Muñoz. Madrid. 1867³.
- DE PRADES, Juana José de: *La Teoría literaria*. Institutos de Estudios Madrileños. Madrid. 1954.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Anejos de la Revista de Filología Española, XCII. CSIC. Madrid. 1974.
- FUMAROLI, Marc : *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au senil de l'époque classique*. Droz. Gêneve. 1984.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Segunda edición revisada y aumentada. Cátedra. Madrid. 1994.
- GARCÍA BERRIO, Antonio - HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *La Poética: Tradición y Modernidad*. Síntesis. Madrid. 1988.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen: *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*. Universidad de Cádiz. 1989.
- CHICO RICO, Francisco: *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante.1988.
- GENETTE, Gérard: "La retórica restringida" (1972). En COHEN, Jean et alii: *Investigacio-*

- nes retóricas II*. Ediciones Buenos Aires. Barcelona. 1982. Pp.203-221.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio: *Principios generales de Retórica y Poética. Primera parte de su Manual de literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y en verso*. T. I. Boix Editor. Madrid. 1842.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio: *Manual de literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y en verso. Segunda Parte. Resumen histórico de la literatura española*. T. I y II. Boix Editor. Madrid. 1844.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco: *Estudios de literatura y arte*. Segunda edición corregida y considerablemente aumentada de Estudios Literarios. Lib. de Victoriano Suárez. Madrid. 1876.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José Mamerto: *Arte de hablar en prosa y en verso*. Imp. Real. Madrid. 1826.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe: *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*. Murcia, Universidad, 2005.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: "Supuestos epistemológicos de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX", en *Investigaciones semióticas III*, I. UNED. Madrid. 1990. Pp.537-544.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio - GARCÍA TEJERA, M^a del Carmen: *Historia breve de la retórica*. Síntesis. Madrid. 1994
- HOLGADO Y TOLEDO, Francisco: *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Tipografía de Antonio Molina. Murcia. 1879² (Primera edición 1863).
- LAUSBERG, Heinrich: *Elementos de retórica literaria*. Gredos. Madrid. 1983.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Cuestión previa: el lugar de la literatura en la educación", en ALARCOS, Emilio et alii: *El comentario de textos*. Castalia. Madrid.1973:7-29.
- MAINER, José-Carlos: "De historiografía literaria española, el fundamento liberal", en *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Manuel Muñón de Lara*. Santander. UIMP. 1981, vol.II. Pp.439-472.
- MAINER, José-Carlos: "La invención de la literatura española", en ROMERO LÓPEZ, Dolores (Ed.): *Naciones literarias*. Anthropos/Editorial Complutense de Madrid. Barcelona.2006. Pp. 201-230, pp.439-440.
- MATA Y ARAUJO, Luis: *Elementos de retórica y poética, extractados de los autores de mejor nota*. José Martín Avellano. Madrid. 1818.
- MATA Y ARAUJO, Luis: *Lecciones elementales de Literatura, aplicadas especialmente a la castellana*. Norberto Llorenci. Madrid. 1839.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historias de las ideas estéticas en España*. Vols. I y II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1974⁴.
- MONLAY Y ROCA, Pedro Felipe: *Elementos de Literatura, o arte de componer en prosa y en verso*. Imp. y Librería de Pablo Riera. Barcelona. 1842.
- MURPHY, James J. (ed.): *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*. Visor. Madrid. 1999.
- NÚÑEZ RUIZ, Gabriel: *La educación literaria*. Síntesis/Instituto de Estudios Almerienses. 2001.

- NÚÑEZ RUIZ, Gabriel - CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGUARES, Mar: *Cómo nos enseñaron a leer*. Akal. Madrid. 2005.
- POZUELO YVANCOS, José María – ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: *Teoría del canon y literatura española*. Cátedra. Madrid. 2000.
- PUJANTE, David: *Manual de retórica*. Castalia. Madrid. 2003.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (Ed.): *Naciones literarias*. Anthropos/Editorial Complutense de Madrid. Barcelona. 2006.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: "La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX" (1996). En *La literatura en su literatura*. Arco/Libros. Madrid. 2006. Pp.: 109-145.
- SÁNCHEZ BARBERO, Francisco: *Principios de Retórica y Poética*. Imp. De la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia. Madrid. 1805.
- UTANDE IGUALADA, Manuel: *Planes de Estudio en la Enseñanza Media*. MEC. Publicaciones de la Dirección General de Enseñanzas Medias. Madrid. 1964.

FRANCISCO VICENTE GÓMEZ⁷⁰
Universidad de Murcia

⁷⁰ Estudio realizado dentro del Proyecto de Investigación *La recepción de las disciplinas literarias en el Bachillerato en España*, 03074/PHCS/05, Fundación Séneca, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

LITERATURA Y DISIDENCIA RELIGIOSA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX. LA DIFUSIÓN EN EL SURESTE PENINSULAR DESDE ALICANTE DE LIBROS Y FOLLETOS PROTESTANTES POR TRIPULANTES DE UN BUQUE NORTEAMERICANO (1857)

NOTA PRELIMINAR

La Constitución española de 1845, auspiciada y elaborada por el Partido Moderado, la derecha dinástica del momento, en el poder desde el año anterior, en su artículo 11 establecía un modelo de Estado confesional católico: “La Religión de la Nación española es la Católica, Apostólica, Romana. El Estado se obliga a mantener el culto y sus ministros”¹. Por tanto el catolicismo sería en adelante religión oficial del Estado español con exclusión de los restantes cultos, que legalmente no existían, y en consecuencia eran prohibidas y castigadas todas las actividades religiosas que no fuesen las de la confesión del Estado.

Esta realidad fue ratificada por el *Código Penal* aprobado en 1848, libro 2º, título 1º, artículos 128-132 (“Delitos contra la religión”)², que preveía diferentes penas de cárcel, presidio, fuertes multas e incluso extrañamiento perpetuo fuera del país, en caso de cualquier “... tentativa para abolir o variar en España la religión católica...”³, o acto de propaganda, proselitismo u actividad religiosa diferente a las de la confesión oficialmente establecida⁴. Estatus privilegiado para el catolicismo, que no tardaría en ser garantizado mediante el Concordato del Reino de España con la Santa Sede de 16 de marzo de 1851⁵, que vino a nor-

¹ “Constitución de la Monarquía española (23 de mayo de 1845)”, en *Leyes Políticas Españolas Fundamentales (1808-1936)*. Presentación y edición de Enrique Tierno Galván. Madrid: Ed. Tecnos. 1972, p. 93. Entre las glosas al expresado artículo, véanse las de SÁNCHEZ AGESTA, Luis: *Historia del Constitucionalismo español*. 2ª ed. Madrid: Inst. de Estudios Políticos. 1964, pp. 267-269; CANOVAS SÁNCHEZ, Francisco: *El Moderantismo y la Constitución de 1845*. Madrid: Fundación Santa María. 1985, p. 31ss.; CLAVERO, Manuel: *Manual de historia constitucional de España*. Madrid: Alianza Universidad. 1990, pp. 81-83, y VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín: *Política y Constitución en España (1808-1978)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. 2007, p. 93ss., quienes remiten además a la bibliografía disponible.

² *Código Penal de España*. Edición oficial reformada. Madrid: En la Imprenta Nacional. 1850, pp. 43-44.

³ *Ibídem*, p. 43 (art. 128).

⁴ *Ibídem*, pp. 43-44 (arts. 129-138).

⁵ Edición bilingüe del Concordato en *Raccolta di Concordati*. A cura di A. Mercati. Roma. 1919, pp. 770-79. El texto español ha sido editado en varias ocasiones a partir de su publicación oficial: “Concordato entre Su Santidad el Sumo Pontífice Pío IX y S.M. Católica Doña ISABEL II, Reina de las Españas, Madrid 16 marzo 1851”, *Gaceta de Madrid*, 17 marzo 1851. La negociación del

malizar las relaciones con Roma, tensas y difíciles desde la muerte de Fernando VII, en que el Antiguo Régimen dio paso a la reforma política, con el consiguiente triunfo y consolidación del sistema liberal. El artículo 1º del expresado Concordato reza así: “La Religión Católica, Apostólica, Romana, que con exclusión de cualquier otro culto continúa siendo la única de la Nación española, se conservará siempre en los dominios de S.M. Católica con todos los derechos y prerrogativas de que debe gozar según la ley de Dios y lo dispuesto por los sagrados Cánones”.

Ahora bien, en 1854 una revolución de signo progresista desplazó del poder al Partido Moderado, con la consiguiente apertura del régimen. En lo que a la cuestión religiosa se refiere, la intolerancia dio paso a la tolerancia, prevista en el artículo 14 de la nueva Constitución, la de 1856, primer paso hacia una libertad religiosa plena, que por cierto España nunca había conocido hasta el momento. El artículo de referencia se hallaba redactado en los siguientes términos: “La Nación se obliga a mantener y proteger el culto y los ministros de la religión católica que profesan los españoles. Pero ningún español ni extranjero podrá ser perseguido por sus opiniones o creencias religiosas, mientras no las manifieste por actos públicos contrarios a la religión [católica]”⁶.

El ensayo de tolerancia duró poco. En 1856 la conjunción política liderada por el Partido Progresista fue derribada del poder, al término de apenas un bienio, por un golpe militar seguido de una reacción conservadora y el consiguiente retorno del Partido Moderado, sin que diera tiempo promulgar la expresada Constitución, siendo la del 45 totalmente restablecida.

Durante ese breve paréntesis aperturista, el Bienio reformador o progresista, al amparo de una transitoria tolerancia, se intensificaron las actividades propagandistas en España de las asociaciones protestantes británicas y norteamericanas como consecuencia del reavivamiento religioso iniciado a comienzos de siglo en los países de confesión evangélica. Todo ello como reacción frente a los efectos secularizadores de la Revolución francesa, fenómeno conocido como II Reforma, para diferenciarla de la I, la del siglo XVI. Una ofensiva en la que España figuraría entre los objetivos prioritarios, por ser considerado este país

Concordato puede seguirse desde el lado pontificio a través de diferentes estudios de V. Cárceles Ortí, y desde el lado español por los de, entre otros, J. Pérez Alhama, F. Suárez Verdaguer, J.U. Martínez Carreras, E. de la Puente, J. de Salazar, C. Corral o J.M. Cuenca. El Concordato en el contexto de la proyección exterior española del momento puede verse en J.B. VILAR, “Las Relaciones internacionales de la España isabelina: precisiones conceptuales y anotaciones bibliográficas (1833-1868)”, en J.B. Vilar (dir), *Las Relaciones internacionales en la España contemporánea*. Prólogo de J.M^a. Jover Zamora. Murcia-Madrid: Universidad de Murcia-Univ. Complutense. 1989, pp. 37-77.

⁶ *Leyes Políticas Españolas Fundamentales...*, op. cit., pp. 104-105.

uno de los más emblemáticos e irreductibles bastiones del catolicismo romano.

Aunque desde comienzos del siglo XIX esas sociedades de propaganda, lideradas por la londinense British and Foreign Bible Society (B.F.B.S.) y la neoyorquina Religious Tract Society (R.T.S.), se mostraron especialmente activas, bien directamente, y sobre todo desde sus bases en Gibraltar⁷, la fundación en febrero de 1855, en Edimburgo, de la Spanish Evangelical Society (S.E.S.), a socaire de las oportunidades que brindaba la apertura conocida por España durante el mandato del progresismo, imprimió un impulso formidable a la difusión en este país de la Biblia neta, en castellano (la espléndida traducción que hicieran en pleno siglo XVI Casiodoro Reina y Cipriano de Valera, considerada todavía hoy la mejor hasta el momento), sin latines ni notas, y sin la adición de los libros deuterocanónicos, considerados apócrifos por los no católicos. Al propio tiempo también serían difundidas todo tipo de obras sustentadoras de las tesis protestantes, escritas expresamente para lectores hispanófonos de Europa y América, editadas en Gran Bretaña y Estados Unidos, y ampliamente difundidas en España e Iberoamérica, o bien con igual objeto traducciones al castellano de los clásicos del protestantismo.

Mary Peddie, viuda del conocido dirigente presbiteriano de igual apellido, fervorosa evangelista y alma del comité director de la S.E.S., aporta información detallada sobre los circuitos de distribución en España de esas publicaciones. Refiere que, por vía terrestre, lo era básicamente desde Gibraltar, y en menor medida desde Lisboa y Bayona. Añade que el tráfico clandestino por vía marítima resultaba ser bastante más activo que desde Portugal y Francia. Bien directamente desde el Reino Unido, o con escalas de aprovisionamiento en los depósitos que esa sociedad mantenía en Gibraltar y en los ya mencionados puertos francés y portugués. “Los servicios de piadosos capitanes, pilotos e ingenieros navales –refiere Peddie⁸– fueron conseguidos para llevar surtidos de

⁷ Para la penetración del movimiento evangélico de signo protestante en la España del XIX véase VILAR, Juan B.: *Intolerancia y libertad en la España Contemporánea. Los orígenes del Protestantismo español actual*. Prólogo de Raymond Carr. Madrid: Ed. Istmo. 1994; VILAR, J.B.: Manuel Matamoros, fundador del Protestantismo español actual. Granada: Ed. Comares. 2003 (hay versión francesa ampliada: *Manuel Matamoros, fondateur du Protestantisme espagnol contemporain*. Orthez-Pau: Editions Gascogne-Université de Pau. 2003); VAN DEER GRIJP, Rainer Maria Klaus: *Geschichte des Spanischen Protestantismus im 19. Jahrhundert*. Wageningen: H. Veenman & N.V. Zonen. 1971; J.B. VILAR, Jean Pierre BASTIAN y R.M.R. VAN DER GRIJP: *Minorías religiosas en España y Portugal, ayer y hoy*. Murcia: Universidad de Murcia. 2001 (nº 17 – monográfico– de *Anales de Historia Contemporánea*). Obras todas ellas que remiten, a su vez, a la restante bibliografía disponible.

⁸ PEDDIE, Mrs. Mary Denoon Robert: *Los albores de la Segunda Reforma en España*. Prólogo de Manuel Carrasco. Traduc. de Fernando Cabrera. Madrid: Ed. *La España Evangélica*. 1924-1925. (1ª ed. inglesa: *The dawn of the Second Reformation in Spain*. Edinburgh. 1871), vol. V, p. 203.

estos libros y distribuirlos en los varios puntos de destino en España. También se comprometieron a llevar consigo paquetes de libros para otros puertos españoles, o para enviarlos desde los puertos a puntos del interior”.

Por su parte los viajeros británicos que se desplazaban a España eran aprovisionados de igual mercancía. Por último, para su obra difusora, la S.E.S. se sirvió de los servicios postales españoles. “Esta parte del trabajo –apunta nuestra informante⁹- se llevó del modo siguiente: Se compraron en España una gran cantidad de sellos de correos que se trajeron a Escocia. Se remitieron aquí nombres y direcciones de muchas personas de varias partes de España. Se colocaron folletos en sobres dirigidos a estas personas; se pusieron los sellos; se los llevaron los capitanes de algunos barcos ingleses, y éstos los depositaron en el correo en las ciudades de España que visitaban. También desde Gibraltar se hizo este trabajo”. Y concluye: “De esta manera gran número de familias españolas tuvieron dentro de sus casas estos tratados, cosa que de otro modo no hubiera podido lograrse”.

La larga serie de publicaciones bíblicas, doctrinales, de cristiana edificación o puramente polémicas publicadas en el idioma de Cervantes y auspiciadas por la sociedad escocesa se abre en el mismo año 1855 con unos *Extractos de las Sagradas Escrituras* del prolífico publicista Peter Drumond, folleto del que solo en unos meses se imprimieron 29.000 ejemplares¹⁰. En el mismo año salió *El Alba*, uno de los primeros periódicos protestantes en lengua castellana¹¹, que contaba con el precedente de las revistas publicadas en Londres por José M^a. Blanco White¹² y Juan Calderón¹³.

⁹ Ibídem, id.

¹⁰ Sobre P. Drummond y sus actividades en España, véase J.B. VILAR: *Intolerancia y libertad...*, op. cit., pp. 359-60.

¹¹ VILAR, J.B.: “*El Alba*, una revista británica protestante para su difusión en España (1854-1862)”, *Anales de Historia Contemporánea*, nº 12 (1996), 617-38.

¹² Sobre Blanco White, sus revistas de específica difusión protestante (aparte las restantes suyas), y el problema de la intolerancia en la España de su tiempo, véase especialmente su autobiografía: *The life of the Rev. Joseph Blanco White, written by himself, with portions of his correspondence*. Edited by John Hamilton Thom. Londres: John Chapman. 1845, 3 vols. Hay traducción española presentada, editada y anotada por Antonio Garnica: *Autobiografía* de Blanco White. Sevilla. Universidad de Sevilla. 1988. También: *Cartas de Inglaterra y otros escritos*. Edición de Manuel Moreno Alonso. Madrid: Alianza Editorial. 1989; *Cartas de España*. Edición de A. Garnica. Sevilla: Fundación J.M. Lara. 2004, y *Ensayos sobre la intolerancia*. Edición de M. Moreno Alonso. Sevilla: Caja de San Fernando. 2001, así como el libro clásico de Vicente LLORENS, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid: Castalia. 1967, y el repertorio de estudios de este mismo autor: *Literatura, historia, política. (Ensayos)*. Madrid: Ed. de la *Revista de Occidente*. 1967. Interesan, también, las numerosas aproximaciones a la biografía del autor. Acaso las más completas: MORENO ALONSO, M.: *Blanco White. La obsesión de*

En sus trabajos de difusión de literatura evangélica, la S.E.S. estaba conectada estrechamente a asociaciones bíblicas y misionales tales como la B.S.B.F., la Sociedad Bíblica Trinitaria y la del Conocimiento Cristiano, todas inglesas, pero sobre todo con la Sociedad Bíblica de Edimburgo, rebautizada por los años de 1850 como Sociedad Bíblica Nacional de Escocia y con la ya mencionada R.T.S. neoyorquina. De todas ellas recibía en compra, donativo o intercambio partidas de libros y folletos en español, que sumaba a sus propias ediciones. En cuanto a las asociaciones norteamericanas y francesas de evangelización, las primeras de signo presbiteriano, bautista o metodista principalmente, y las segundas vinculadas a la Iglesia Reformada de Francia o Iglesia Libre, una y otra de preferente orientación calvinista como continuadoras que eran del antiguo movimiento hugonote, operaban desde Nueva York y Bayona. Aunque menos introducidas en el país, distaban de permanecer inactivas.

Es de señalar que, si bien esa acción difusora alcanzaba a la totalidad de la geografía española, se centraba principalmente en las provincias del arco mediterráneo, más accesibles desde el mar y por tanto abiertas al exterior, con colectivos extranjeros de cierta importancia y cuyas poblaciones, entonces como ahora, por lo general, practicaban un catolicismo más superficial, rutinario, ritualista y menos intelectual que en Castilla-León y en las regiones del pre-Pirineo y la cornisa cantábrica. En Andalucía y el Sureste peninsular sobre todo.

Como siempre las publicaciones que llegaban por vía marítima lo hacían directamente desde Inglaterra o a través de los depósitos de Gibraltar y Lisboa. Unas veces eran distribuidas por las tripulaciones de los buques británicos en los puertos de arribada. Otras, para soslayar en lo posible riesgos innecesarios, se atraían hasta el buque a quienes se interesaban por la mercancía, tan pronto era difundida ampliamente por la ciudad la voz de que allí se regalaban buenos libros a quienes los solicitasen personalmente. Otras veces, en fin, se recurría a enlaces e intermediarios que subían a bordo para hacerse cargo de los paquetes de libros y folletos, que luego remitían a sus destinatarios.

La ofensiva protestante sobre España no tardó en ser denunciada por los responsables de las diócesis más amenazadas. “Sabed –advertía el obispo de

España. Sevilla: Ediciones Alfaro. 1998, y DURÁN LÓPEZ, Fernando: *José María Blanco White o la conciencia errante*. Sevilla: Fundación J.M. Lara. 2005.

- ¹³ VILAR, Mar: “El nacimiento de la Prensa protestante en lengua española. El Dr. Juan Calderón y sus revistas londinenses *Catolicismo Neto* y *El Examen Libre*”, *Actas de las Jornadas sobre Prensa y Sociedad en la España Contemporánea*. Murcia: Universidad de Murcia. 1995, pp. 107-148. Interesa a su vez de la misma autora diferentes estudios sobre el expresado gramático, profesor de idiomas, helenista y biblista español emigrado en Inglaterra, incluidos en su libro misceláneo: M. VILAR: *Docentes, traductores e intérpretes de la lengua inglesa en la España del siglo XIX: Juan Calderón, los hermanos Usoz y Pascual de Gayangos*. Murcia: Univ. de Murcia. 2004, pp. 89-228.

Orihuela y Alicante a sus diocesanos en el 54¹⁴- que ninguno, sea de la clase, estado y condición que se quiera, si no tiene licencia de la autoridad competente de la Iglesia, puede en buena conciencia leer, ni retener con ningún pretexto libros, escritos o folletos prohibidos y de mala doctrina, sin ser desobedientes a la Iglesia y sin ser responsables de las penas y censuras, impuestas respectivamente por la misma, y todo el que los tenga, está obligado a entregarlos según queda mandado”.

Al toque de alarma del Dr. Herrero Valverde, antiguo militante carlista reintegrado a su sede al término de un largo exilio en Italia, y obispo muy entregado al ministerio pastoral¹⁵, se sumaron otros varios prelados, de forma que, habiendo abandonado los progresistas el poder, el nuevo gobierno, presionado desde todos lados, hubo de tomar cartas en el asunto. “Enterada la Reina (Q.D.G.) de que en varias provincias, y muy especialmente en las del litoral, circulan clandestinamente libros cismáticos y heréticos, cuya lectura condenan de consuno las leyes eclesiásticas y civiles –se apercibirá a los gobernadores en circular de 20 de enero de 1857¹⁶- se ha servido mandar que se de conocimiento a V.S. de los títulos de las expresadas obras, a fin de que ejerzan la mayor vigilancia e impedir su circulación y perseguir con toda severidad a sus autores y propagadores”.

La denuncia concreta había partido del celoso prelado orcelitano, quien había puesto en conocimiento gubernativo cómo en los primeros días del expresado año se había presentado en Alicante el “Nazareno”, mercante de bandera norteamericana, que permaneció fondeado en el puerto durante varias fechas. Coincidiendo con su estancia allí, las calles de la ciudad se vieron sembradas de folletos protestantes. Denunciado el caso por la autoridad eclesiástica, y practicadas las oportunas pesquisas de orden del gobernador civil, el murciano José María Palarea, todos los indicios apuntaron hacia el buque extranjero, suponiéndose que algún miembro de la tripulación, y más probablemente el capitán, cierto Mr. Smith, era el oculto propagandista.

¹⁴ Félix HERRERO VALVERDE: *Carta Pastoral del Illmo. Sr. Obispo de Orihuela, Dr. D. (...), al clero y pueblo de su Diócesis*. Orihuela: Imp. Pedro Berruezo Puebla. 1854, p. 14.

¹⁵ Sobre el obispo Félix Herrero Valverde véase VILAR, J.B.: *Orihuela Contemporánea*. Prólogo de José Manuel Cuenca Toribio, vol. VII de J.B. Vilar, *Historia de la Ciudad y Obispado de Orihuela*. Murcia: CAM. 1982, p. 316ss (8 vols.: 1975-1982). También en MORENO SECO, Mónica: “Historia de la Diócesis de Orihuela en la época contemporánea”, en J.B. Vilar y M. Moreno Seco, *La Iglesia de Orihuela-Alicante*, en V. Cárcel Ortí (coord.): *Historia de las Diócesis Españolas*. 6. *Iglesia de Valencia, Segorbe-Castellón y Orihuela-Alicante*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.). 2006, pp. 692-771.

¹⁶ “R. Orden de 30 de enero de 1857 a los gobernadores de provincias contra la circulación de malos libros”, *El Faro Nacional* 5 febrero 1857.

Así lo manifestó Palarea en oficio al ministro de la Gobernación¹⁷, al tiempo que le notificaba que, previa entrevista con el abad de la colegiata de San Nicolás, sin duda el denunciante inicial, había sometido el buque sospechoso a estrecha vigilancia por agentes del orden público, intentando así sorprender *in fraganti* al autor o autores de la punible siembra publicística.

En principio los folletos difundidos fueron estimados poco peligrosos por atacar sólo indirectamente el dogma católico. Uno de ellos defendía la conveniencia de leer las Escrituras –*Carta del Papa Pío Sexto*–, en tanto los tres restantes tampoco exponían doctrinas acatólicas de forma positiva: *Serias reflexiones sobre la Eternidad*, *Vida y escritos de San Pedro Apóstol* y *El sermón en el monte*. Todos ellos sin pie de imprenta, exceptuando el último “Publicado por la Sociedad Americana de Tratados”, establecida en el nº 150 de la neoyorquina calle de Nassau. El gobernador hizo recoger esas publicaciones “... por las doctrinas disolventes y antirreligiosas que contienen”, y por el momento se contentó con poner vigilancia al buque sospechoso y alertar al comandante de carabineros para que inquiriese “...la existencia de cualquier depósito, y lo decomisase como materia de ilícito comercio”¹⁸.

Las medidas practicadas, lejos de dar los resultados apetecidos, no pudieron impedir la distribución de otro librito mucho más virulento, el *Preservativo contra Roma*¹⁹, presentado como folleto anónimo pero que no era otro que la obra de igual título de Blanco White, en que se ataca frontalmente el catolicismo en sus dogmas, prácticas y ritos. A su circulación siguió la inmediata denuncia en el juzgado por parte del gobernador²⁰, acuerdo que notificó al ministro de la Gobernación²¹, justificándolo por el hecho de que, a su juicio, la expresada publicación suponía un intento de cambiar la religión del Estado y atacaba la uniformidad religiosa de España, delitos ambos tipificados, según ha quedado referido, en el entonces vigente *Código Penal* de 1848. Palarea denunció también otro folleto recientemente interceptado: *Cuatro palabras a los sabios*, así como uno de los recogidos anteriormente: *Serias reflexiones sobre la Eternidad*, por estimarlos también punibles. De los otros solamente hizo mención.

¹⁷ AHN, Consejos, leg. 11.316, exp. 59: *Difusión de folletos protestantes en Alicante por un buque norteamericano*. 1857: Oficio del gobernador civil al ministro de la Gobernación. Alicante 17 enero 1857.

¹⁸ *Ibidem*: Oficio del gobernador civil de Alicante al comandante de carabineros de la provincia, Alicante 17 enero 1857.

¹⁹ Edimburgo: Imprenta de Tomás Constable, Impresor de Cámara de S.M. la Reina. 1856.

²⁰ AHN, Consejos, leg. 11.316, nº. 59: *Difusión...*, op. cit.: Oficio del gobernador civil de Alicante al juez de primera instancia, Alicante 22 enero 1857.

²¹ *Ibidem*: Oficio del gobernador civil de Alicante al ministro de la Gobernación, Alicante 22 enero 1857.

Tanta diligencia del agente gubernativo acaso obedeciese al hecho de ocupar la cartera de Gobernación, Cándido Nocedal, inflexible con este tipo de delitos, que dejaría lacerante recuerdo de su paso por el Ministerio por su dura y restrictiva Ley de Imprenta, que según parece tanto coadyuvó a la caída del gobierno Narváez²², que apenas pudo mantenerse un año entre 12 de octubre de 1856 y 15 de octubre del 57. Orador y polemista elocuente dentro y fuera de las Cortes, e incisivo y temible periodista desde las páginas de *El Padre Cobos*, Nocedal terminaría resellándose como tradicionalista, siendo hasta su muerte el representante oficial del pretendiente carlista (el titulado Carlos VII) en España. Actitud la del gobernador Palarea por lo demás todavía más comprensible habida cuenta de que el subsecretario de Gobernación, y por tanto hombre de confianza y factótum del ministro Nocedal, era el también literato y periodista Francisco Navarro Villoslada, de ideas católicas y tradicionalistas no menos firmes, autor, entre otras obras, de la conocida novela histórica *Amaya o los vascos en el siglo VIII*²³, comenzada a escribir en 1855 aunque no publicada hasta 1876. Una hermosa y atrayente mixtificación histórico-literaria que luego sería invocada como texto legitimador por los ideólogos de la patria vasca.

En cualquier caso, sustanciado sumario en Alicante contra los desconocidos divulgadores de publicaciones prohibidas, nada se siguió del mismo. Tampoco parece que las gestiones gubernativas dieran resultados apreciables, y como el “Nazareno” no tardó en levar anclas, la causa fue archivada. El suceso sirvió siquiera para alertar a Madrid. En la mencionada circular a los gobernadores de las provincias marítimas, el ministro pasó relación de las publicaciones confiscadas en Alicante, apercibiéndoles al propio tiempo sobre la posibilidad de introducción de esos u otros impresos protestantes, debiendo impedir, como queda dicho, su circulación y perseguir con toda severidad a sus autores y agentes difusores.

²² Así lo refiere el coetáneo Manuel ANGELÓN: *Isabel II. Historia de la Reina de España*. Barcelona: Imp. de Narciso Ramírez. 1860, pp. 471-90.

²³ Madrid: Imp. de F. Maroto e Hijos. 1879, 3 vols.

APÉNDICE DE DOCUMENTOS²⁴

*1. El gobernador civil de Alicante notifica al ministro de la Gobernación la difusión desde ese puerto de libros y folletos protestantes por los tripulantes de un buque norteamericano (enero, 1857)*²⁵

“Excmo. Sr.,

Apercibido de que en esta capital se circulaban clandestinamente libros cismáticos y heréticos, cuya lectura simultáneamente condenan las leyes eclesiásticas y civiles, hice las indagaciones necesarias para conocer su origen y a sus propagadores.

Mis averiguaciones me han dado hasta ahora por sentado la adquisición de los folletos, que tengo el honor de incluir a V.E., recojidos por los dependientes de Vigilancia, y que son parte de los varios que han sido esparcidos de una manera subrepticia por las calles de esta capital.

La frecuencia con que este hecho tiene lugar (nunca reprimido por cierto), la forma tipográfica de los folletos y hasta la etimología del nombre *Nazareno*, que es el del buque anglo-americano que según confidencias recibidas los conduce, me hace comprender que todo pertenece a la Sociedad de la propaganda protestante de Londres²⁶.

En su consecuencia, y de acuerdo con el Sr. Abad de esta Colegial, he comunicado las órdenes mas terminantes al Comisario de Vigilancia para que, sin levantar mano, haga las gestiones mas eficaces con objeto de sorprender a los circuladores de los escritos a que aludo. Y así mismo, como V.E. puede servirse ver por la copia adjunta, he prevenido al Comandante de Carabineros de la Provincia, que indague con sagacidad y tacto la existencia de cualquier depósito que pueda existir y lo decomise como materia de ilícito comercio.

Seguiré dando a V.E. parte del éxito que obtenga. Dios guarde a V.E. muchos años. Alicante, 17 de Enero de 1857. JOSÉ MARÍA PALAREA.

Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación.”

²⁴ Es mantenida la ortografía original en la documentación transcrita.

²⁵ AHN, Consejos, leg. 11.316, exp. 59: El gobernador civil de Alicante al ministro de la Gobernación, Alicante 17 enero 1857.

²⁶ British and Foreign Bible Society.

2. Instrucciones del gobernador civil de Alicante al comandante de Carabineros de esa provincia (enero, 1857)²⁷

“Tengo noticia fidedigna y datos veraces, que inducen a creer que el buque anglo-americano llamado *Nazareno*, su capitán Smith, surto hoy en esta bahía, conduce a bordo grande cantidad de libros y folletos, cuya lectura se halla justa y rigurosamente prohibida, por las doctrinas disolventes y antirreligiosas que contienen.

Hay también indicios vehementes de que algún individuo de la tripulación del indicado buque es quien ha esparcido por las calles de esta capital los ejemplares de aquellos volúmenes, que en parte han sido recogidos por los agentes de mi autoridad.

En su consecuencia, y cumpliendo con lo que las leyes y la razón mandan, he tomado las disposiciones convenientes para impedir la propagación de tales escritos, siendo una de ellas el escitar el celo notorio de Vd., a fin de que comunique a sus subordinados las órdenes más terminantes para que con la sagacidad y tino necesarios indaguen la existencia de cualquier depósito, y lo decomisen como materia de ilícito comercio.

Para la mejor inteligencia de Vd., le advierto que los folletos de que tengo conocimiento se titulan: *Carta del Papa Pio Sesto* –sic–, *Serias reflexiones sobre la Eternidad*, *El sermón en el monte y Vida y escritos de San Pedro Apóstol*.

De cualquier resultado bueno que V. obtenga, se servirá darme parte.

Dios..., etc. Alicante, 17 Enero 1857. JOSÉ MARÍA PALAREA.

Sr. Comandante de Carabineros de la Provincia.”

3. Hallazgo de nuevas publicaciones acatólicas (enero, 1857)²⁸

“Excmo. Señor,

Consecuentemente con mis gestiones para venir en conocimientos de la procedencia y propagadores de los libros y folletos prohibidos, de que tuve el honor de hablar a V.E. en comunicación de 17 de los corrientes, he conseguido que lleguen a mis manos dos ejemplares más, y entre ellos uno titulado *Preservativo contra Roma*, lleno de doctrinas tan perniciosas y principios tan antisociales, que no he vacilado un instante en pasarlos desde luego al Tribunal ordinario con una excitación al Juez de la capital para que acuerde la instrucción del oportuno proceso.

Para que V.E. conozca de un modo exacto hasta que punto se halla justificada esta medida, me concreto a remitirle copias de la portada y prefacio del indicado folleto (nº 1º)²⁹. Del oficio dirigido al Juzgado también incluyo copia íntegra (nº 2)³⁰.

Todo lo que tengo el honor de participar a V.E. en cumplimiento de mi deber.

Dios... etc. Alicante, 22 de Enero de 1857. JOSÉ M^a. PALAREA.

Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación.”

²⁷ AHN, Consejos, leg. 11.316, exp. 59: El gobernador civil de Alicante al comandante de Carabineros de la provincia, Alicante 17 enero 1857.

²⁸ *Ibidem*, id.: El gobernador civil de Alicante al ministro de la Gobernación, Alicante 22 enero 1857.

²⁹ No constan en el expediente consultado.

³⁰ *Ibidem*.

4. Instrucción de causa por el Juzgado de Alicante (enero 1857)³¹

“Noticioso de que por esta capital circulaban algunos libros y folletos en que se enseñan máximas y doctrinas contrarias a la Religión Católica Apostólica Romana, única del Estado, he practicado las mas exquisitas diligencias en averiguación del hecho, que han tenido por resultado recoger entre otros los tres folletos que incluyo titulados, uno *Preservativo contra Roma*; otro, *Reflexiones serias*; y otro, *Cuatro palabras a los sabios*. La procedencia de estos es, según las noticias confidenciales que he adquirido, el buque anglo-americano nombrado *Nazareno*, surto en esta bahía; y el propagador, algún marinero de su tripulación y especialmente su capitán, que ha ido esparciéndolos por las calles de esta capital, de las cuales los recogían los muchachos.

Baste leer el título, especialmente de *El preservativo contra Roma* para conocer que su tendencia es promover el cisma en esta Católica Nación, desviándola de la obediencia del Gefe Supremo de la Iglesia. Las doctrinas que contiene van todavía más adelante, pues destruyen por su base los dogmas católicos, inculcan la inoservancia de los preceptos religiosos, y escitan al desprecio de los Misterios y Sacramentos de la Iglesia. El modo clandestino e insidioso de su propagación revelaría, aún sin otros antecedentes, el criminal fin que se proponen sus autores. Clara y manifiestamente se dice en la especie de prólogo que va al frente del folleto *Preservativo contra Roma*.

Equiparando a la Nación Española, eminentemente Católica y Monárquica, con una tribu salvaje en la que hasta ahora no hubiese aparecido la luz del Cristianismo, se expresa que dicho folleto se ha escrito directamente para los españoles, a fin de que conozcan la naturaleza del verdadero cristianismo, puesto que en la época de su impresión, Febrero de 1856, gracias a la Divina Providencia, había penetrado la luz del Evangelio en España, circulaba libremente la palabra divina revelada a los Apóstoles y Profetas, y se estaba desmoronando en esta Nación el *usurpado poder* con que por espacio de tantos siglos la ha estado oprimiendo el error, la impostura y el fanatismo, conviniendo por lo mismo promover por todos los medios posibles esta saludable tendencia, con cuyo objeto se publicaba en castellano.

No puede manifestarse de una manera mas explícita y terminante el verdadero y directo propósito de variar en España la Religión Católica Apostólica Romana, [y] alterar sus creencias y su culto, delitos todos previstos y penados por el *Código* vigente³², en que hay sanción expresa contra todos los que intentan cometerlos, fuera de la calificación de subversivos que dichos folletos merecen con arreglo a la legislación de imprenta. No me

³¹ AHN, Consejos, leg. 11.316, exp. 59: El gobernador civil de Alicante al Juez de 1ª Instancia de esa ciudad, Alicante 22 enero 1857.

³² Alusión a la tolerancia religiosa introducida durante el Bienio Progresista de 1854-1856, si bien con el retorno al poder del Partido Moderado en ese último año y la normalización de relaciones con la Santa Sede fue restablecido el modelo de Estado confesional católico neto de acuerdo con la vigente Constitución de 1845 y el Concordato de 1851, este de nuevo vigente tras su suspensión parcial por el Partido Progresista.

consta quien o quienes hayan sido los propagadores de aquellos, pero no admite duda el considerar este hecho como una explícita infracción de los artículos 128 y 130 del *Código penal*³³.

Se han dictado, y se continuarán adoptando por mi autoridad, las disposiciones oportunas para impedir la circulación de esos y cualesquiera otros escritos que tiendan a subvertir el orden público, atacando una de las instituciones fundamentales de la Monarquía. Pero al mismo tiempo es de mi deber excitar el celo de V.S. para que desde luego se ocupe en la formación de la correspondiente sumaria, y por su resultado proceda a lo que haga lugar en justicia, a cuyo efecto le paso como cuerpo de delito los antedichos folletos³⁴.

Dios... etc. Alicante 22 de Enero de 1857. JOSÉ MARÍA PALAREA.

Sr. Juez de 1ª Instancia de esta capital."

5. *El literato católico y pro-tradicionalista Francisco Navarro Villoslada, a la sazón subsecretario de Gobernación, sugiere al ministro mayor vigilancia para impedir la circulación de propaganda evangelista y el castigo de sus difusores de acuerdo con la legislación vigente (enero, 1857)*³⁵

"El Negociado opina que se debe encargar a los gobernadores la mayor vigilancia para impedir la circulación de estos folletos, que no se habrán esparcido únicamente en Alicante, y para averiguar así mismo quien los envía y acoge, a fin de proceder con arreglo a justicia.

V.E. resolverá. Madrid 22 Enero 1857. NAVARRO VILLOSLADA."

6. *Circular del ministro de la Gobernación a los gobernadores de provincias ordenándoles reprimir más eficazmente la circulación de libros y folletos protestantes (enero 1857)*³⁶

"Enterada la Reina (q.D.g.) de que en varias provincias y muy especialmente en las del litoral, circulan clandestinamente libros cismáticos y heréticos, cuya lectura condenan de consuno las leyes eclesiásticas y civiles; se ha servido mandar que se de conocimiento a V.S. de los títulos de las expresadas obras, a fin de que ejerza la mayor vigilan-

³³ *Código Penal de España. Edición oficial reformada*. Madrid: Imprenta Nacional. 1850, pp. 43-44.

³⁴ No se conservan en el expediente.

³⁵ AHN, Consejos, leg. 11.316, exp. 59. Minuta del subsecretario de Gobernación, F. Navarro Villoslada, presentando el expediente al ministro, Madrid 22 enero 1857.

³⁶ *Ibidem*, id.: Circular del ministro de la Gobernación a los gobernadores civiles, Madrid 30 enero 1857.

cia para descubrir su existencia, o la de otros impresos de la misma índole, impedir su circulación y perseguir con toda severidad a sus autores y propagadores.

De Real orden lo digo a V.S. para su cumplimiento, incluyéndole el catálogo a que se hace referencia³⁷.

Dios... etc. Madrid 30 Enero 1857.”

ABREVIATURAS UTILIZADAS

AHN: Archivo Histórico Nacional (Madrid)

BFBS: British and Foreign Bible Society (Londres)

RTS: Religious Tract Society (Nueva York)

SES: Spanish Evangelical Society (Edimburgo)

JUAN B. VILAR

Universidad de Murcia

³⁷ No se conserva en el expediente.

TABULA GRATULATORIA

Pilar Aguado Jiménez.

Departamento de Filología Inglesa.

Antonia Alonso Gómez.

Doctora en Filología Hispánica.

Consuelo Álvarez Morán.

Departamento de Filología Clásica.

Cristóbal Belda Navarro.

Departamento de Historia del Arte.

Esteban Calderón Dorda.

Departamento de Filología Clásica.

José Calero Heras.

I.E.S. Valle de Leiva (Murcia).

Clara Calvo López.

Departamento de Filología Inglesa.

Francisco Chacón Jiménez.

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América.

Carlos Clementson Cerezo.

Departamento de Literatura Española (Universidad de Córdoba).

Concepción de la Peña Velasco.

Departamento de Historia del Arte.

Mariano de Paco Serrano.

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Francisco Florit Durán.

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Patricio Garcés Ramírez.

Cónsul del Ecuador en la Región de Murcia.

José García López.

Departamento de Filología Clásica.

Dionisia García.

Poetisa.

Josefa Gómez Fayrén.

Departamento de Geografía.

Consuelo Gómez Más.

Licenciada en Filología Hispánica.

José Luis González Ortiz.

Departamento de Geografía.

Ana María Guerra Martínez.

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América.

Elías Hernández Albaladejo.

Departamento de Historia del Arte.

Rosario Hernández Martínez.

Doctora en Filología Hispánica.

Joaquín Hernández Serna.

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.

José Miguel Hernández Terrés.

Departamento de Lengua Española, Lingüística General y Traducción e Interpretación.

Juan Manuel Hernández-Campoy.

Departamento de Filología Inglesa.

Miguel Herráez Serra.

Universidad Cardenal Herrera – CEU (Valencia).

Rosa Iglesias Montiel.

Departamento de Filología Clásica.

Pedro Luis Ladrón de Guevara.

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.

Antonio Lillo Alcaraz.

Departamento de Filología Clásica.

Josefa López Alcaraz

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.

Francisco López Bermúdez.

Departamento de Geografía.

Jerónimo Martínez Cuadrado.

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.

Jaime José Martínez Martín.

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura (UNED).

Remedios Mataix Azuar.

Departamento de Filología Española y Lingüística General. Universidad de Alicante.

Ángel Luis Molina Molina.

Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas.

María Teresa Muñoz Zielinski.

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.

José Miguel Noguera Celdrán.

Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas.

David Prieto García-Seco.

Departamento de Lengua Española, Lingüística General y Traducción e Interpretación.

Ángel-Luis Pujante Álvarez-Castellanos.

Departamento de Filología Inglesa.

Sebastián Ramallo Asensio.

Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas.

María Asunción Romero Díaz.

Departamento de Geografía.

Jesús Ros del Moral.

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.

Consuelo Ruiz Montero.

Departamento de Filología Clásica

Luis Sainz Ortega.

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.

Pedro Segado Bravo.

Departamento de Historia del Arte.

José María Serrano Martínez.

Departamento de Geografía.

Francisco Torres Monreal.

Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe.

Cristina Torres-Fontes Suárez.

Departamento de Historia del Arte.

Mariano Valverde Sánchez.

Departamento de Filología Clásica.

María del Carmen Vázquez Álvarez.

I.E.S. Jiménez de la Espada (Cartagena).

María del Mar Vilar García.

Departamento de Filología Inglesa.

ALMA AMÉRICA

Alma América (In honorem Victorino Polo) reúne estudios académicos y universitarios, ensayos, críticas y estudios de investigación en torno al mundo de la América hispánica. La historia, la literatura y la cultura americanas comparecen a modo de mosaico en que los autores presentan contribuciones parciales que configuran una unidad superior, que forja el rostro –variable, pero eterno- de la Utopía de América, como intuyó con lucidez Pedro Henríquez Ureña. La América nutricia ha fecundado también el ámbito universitario español, desplegando las alas de su espíritu

mestizo y ecuménico, donde el sustrato precolombino se funde con la herencia colonial de los pueblos de la Península Ibérica, el Renacimiento italiano y la Revolución francesa, para conformar una espléndida literatura en la edad contemporánea.

Profesores como Victorino Polo han contribuido a la difusión y pervivencia de ese espíritu transcontinental, que ahora enciende el relevo de las generaciones, según la bella metáfora que imaginó José Enrique Rodó para la educación de América, bajo la siempre perdurable advocación de Ariel.

ISBN 978-84-8371-747-9



9



UNIVERSIDAD
DE MURCIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES