

ISSN: 2067-9092

Variante electrónica: ISSN: 2393-056X

COLINDANCIAS

Revista de la Red de Hispanistas
de Europa Central

Número 8
2017

COLINDANCIAS

Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central — número 8 / 2017

COMITÉ EDITORIAL

Directora de publicación

Ilinca Ilian Tăranu (Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía)

Editores del presente número

Adolfo R. Posada (Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía)

Sonia Sobral Vázquez (Universidad de Vigo)

Consejo editorial

Dóra Bakucz (Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest, Hungría)

Susana Cerda de Montes Oca (Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest, Hungría)

Zsuzsanna Csikós (Universidad de Szeged, Hungría)

Ana Jovanović (Universidad de Kragujevac, Serbia)

Vladimir Karanović (Universidad de Kragujevac, Serbia)

Gabriella Menczell (Universidad Eötvös Lóránd, Budapest, Hungría)

Gabriella Zombory (Universidad Eötvös Lóránd, Budapest, Hungría)

Alexandru Oravițan (Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía)

Andjelka Pejović (Universidad de Kragujevac, Serbia)

Mirjana Sekulić (Universidad de Kragujevac, Serbia)

Alina Țiței (Universidad Al. I. Cuza, Iași, Rumanía)

Composición, diseño y maqueta: Paul Stet, Dragoș Croitoru

Ilustraciones: Dana Dohotaru (portada e ilustración p. 241); Roxana Duma (ilustración p. 163); Ania Ceausescu (ilustración p. 149); Andrei Neagu (ilustración p. 5); Cristina Vladulescu (ilustración p. 27)

Dirección

Bdv. V. Pârvan, nr. 4, 300223, Timișoara, Rumanía

Teléfonos: 0040 720 090 991;

E-mail: ilincasn@gmail.com

Publicación anual

Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central está indizada en: Central and Eastern European Online Library (C.E.E.O.L.), Directorio de Latindex — Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Modern Language Association (MLA), Dialnet, DOAJ, ERIH Plus.

Editura Universității de Vest din Timișoara

Str. Paris, nr. 1, 300003, Timișoara, România;

Teléfonos: 0040 256 592 681

COMITÉ CIENTÍFICO

Victor Barrera Enderle, Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Tibor Berta, Universidad de Szeged, Hungría

Ana María da Costa Toscano, Universidad Fernando Pessoa de Oporto, Portugal

José Girón, Universidad de Oviedo, España

Domingo Lilón, Universidad de Pécs, Hungría

Claudio Maíz, Conicet-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Maja Šabec, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Daniel Vázquez Touriño, Universidad Masaryk de Brno, República Checa

Aneta Trivić, Universidad de Kragujevac, Serbia

Gorana Zečević Krneta, Universidad de Kragujevac, Serbia

Maja Andrijević, Universidad de Kragujevac, Serbia

Ivana Vučina Simović, Universidad de Belgrado, Serbia

Ana Jovanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Andjelka Pejović, Universidad de Belgrado, Serbia

Antonio Huertas Morales, Universidad de Tallin, Letonia

Marta Piłat Zuzankiewicz, Universidad de Varsovia, Polonia

F. Javier Pinedo Castro, Universidad de Talca, Chile

Barbara Pregelj, Universidad de Nova Gorica, Eslovenia

José Antonio Navarro, Universidad de Norte, Paraguay

Dora Bakucz, Universidad Católica Pázmány Péter, Hungría

SUMARIO

SYMPOSION

- María Ema Llorente, *Los aforismos en la literatura española actual. La dimensión ética de la escritura*..... 5

LOGOTHETES

- Felipe Oliver, *Un vampiro en Ciudad Juárez. ¿Fantasía o capitalismo gore? Análisis de Los cuervos de César Silva Márquez*... 29
- Giuseppe Gatti Riccardi, *Presencias fantasmales en la cuentística fantástica del Uruguay contemporáneo. Dos modalidades de representación del subgénero en la obra de Hugo Burel y Mario Delgado Aparain* 41
- Antonio de Padua Andino Sánchez, *El Curioso Impertinente o cómo escribir novelas según Cervantes* 61
- Alberto Álvarez Calero, *La recepción de El Quijote por compositores y escritores del siglo XVIII en algunos núcleos culturales de Europa*..... 85
- Joanna Mańkowska, *El Don Juan de Vicente Molina Foix en su viaje a un continente imaginado: intento fracasado de la conquista de la libertad*..... 109
- Djordja Trajković, *Realismo sucio: posibilidades y límites* 125
- Eszter Katona, *España y temas hispanos en la obra literaria de Lajos Kassák*..... 137

METAPHORA

- Aleksandr Dziuba, *Los juegos de palabras en la publicidad de aerolíneas españolas e hispanoamericanas: una propuesta de clasificación*..... 161

GLOSSOPHILOS

- Mihai Enăchescu, *La expresión de la afirmación en latín y en las lenguas romances: continuidad y discontinuidad* 175
- Sonia Sobral Vázquez, *Análisis comparativo de la colocación del pronombre átono de 3ª persona en gallego y en rumano* 183
- Carmen-Valentina Candale, *Las características de las redes sociales y las posibilidades de expresión abiertas por ellas. La comunicación de los jóvenes españoles en Facebook, Twitter e Instagram*..... 201

DIDAKTIKON

- Gemma Santiago Alonso, *Los efectos de la instrucción de procesamiento con input/output enriquecido para la adquisición del artículo en español*..... 221

SYNOPSIS

- Ilse Fabiola Priego Espinosa, *Las posibilidades pedagógicas de Las batallas en el desierto: la literatura como fomento al pensamiento crítico*..... 253

A Contracorriente (Estados Unidos)
 Acta Poética (México)
 Akademos (Venezuela)
 América sin nombre (España)
 América (Francia)
 Andamios (México)
 Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
 Aletria (Brasil)
 Alter/nativas (Estados Unidos)
 Anales de Literatura Chilena (Chile)
 Anclajes (Argentina)
 Antares (Brasil)
 Argos (Venezuela)
 Artelegie (Francia)
 Badebec (Argentina)
 Boletín (Argentina)
 Brumal (España)

Política Común (Estados Unidos)
 Praesentia (Venezuela)
 Quaderni Ibero Americani (Italia)
 RECIAL (Argentina)
 Revista América (Francia)
 Revista Barroco (Estados Unidos)
 Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
 Revista del CELEHIS (Argentina)
 Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
 Revista Laboratorio (Chile)
 Revista UNIABEU (Brasil)
 Signo (Brasil)
 Taller de Letras (Chile)
 Tejuelo (España)
 Telar (Argentina)
 Textos Híbridos (Estados Unidos)
 Travessias (Brasil)
 Variaciones Borges (Estados Unidos)
 Verba Hispanica (Eslovenia)

C.A.F.E (Francia)
 Caracci (Brasil)
 Caribe (Estados Unidos)
 Catedral Tomada (Estados Unidos)
 Centroamericana (Italia)
 Chasquí (Estados Unidos)
 Colindancias (Rumania)
 Confluencia (Estados Unidos)
 Confluenze (Italia)
 Contexto (Venezuela)
 Criação & Crítica (Brasil)
 Cuadernos de Literatura (Colombia)
 Cuadernos del CILHA (Argentina)
 452°F (España)
 Decimonónica (Estados Unidos)
 Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-escrita (Brasil)
 Estudios (Venezuela)
 Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
 Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
 Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
 Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
 Eutomia (Brasil)
 Gestos (Estados Unidos)
 Hispamérica (Estados Unidos)
 Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
 Intersticios (Argentina)
 Kamchatka (España)
 Kipus (Ecuador)
 La palabra (Colombia)
 Letral (España)
 Letras Hispánicas (Estados Unidos)
 Linguas & Letras (Brasil)
 Lingüística y Literatura (Colombia)
 Literatura, História e Memória (Brasil)
 Meridional (Chile)
 Mitologías hoy (España)
 Ocho d'água (Brasil)
 Orbis Tertius (Argentina)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias y Culturales



LATINOAMERICANA
 Asociación de revistas literarias y culturales

SYMPOSION



María Ema Llorente

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)

Los aforismos en la literatura española actual. La dimensión ética de la escritura

Recibido: 13.05.2017 / Aceptado: 29.10.2017

Resumen: El presente artículo se centra en el estudio de los aforismos en la literatura española actual, género que se ha visto incrementado de manera considerable en las últimas décadas. Partiendo de una revisión de los principales problemas teóricos que plantea esta forma de escritura (como su definición, su carácter híbrido, a medio camino entre lo filosófico y lo poético, y el alcance del saber que expresan), y centrándose en los aforismos de contenido ético y moral, el artículo analiza la forma en que este contenido o esta dimensión ética afecta a los tres elementos de la comunicación literaria, el autor, el texto o la obra y el lector (Spang 1988). En estos tres niveles los aforismos se revelan como una escritura de carácter dinámico, que confronta la tradición y cuestiona su sistema de valores y que se propone como una expresión subversiva que orienta sus contenidos hacia una ética de la acción.

Palabras clave: Aforismos, ética, tradición, reescritura, dinamismo, acción

Abstract: This paper focuses on the study of aphorisms in current Spanish literature, a genre that has expanded considerably in recent decades. On the basis of a review of the main theoretical problems arising in this form of writing — such as its definition, its hybrid nature halfway between the philosophic and the poetic, and the extent of the knowledge they express— and then focusing on aphorisms with a moral and ethical content, this paper explores how this ethical substance or aspects concerns all three elements of literary communication, i.e. the author, the text/work, and the reader (Spang 1988). Aphorisms emerge at these three levels as a dynamic writing, challenging tradition and questioning its value system, propounded as a subversive expression whose content is oriented towards an ethics of action.

Keywords: Aphorisms, ethics, tradition, rewriting, dynamism, action

En los últimos años, la escritura de aforismos en la literatura española se ha visto incrementada de manera considerable, tal como demuestra la existencia de un elevado número de libros dedicados a este tema como, por ejemplo, *El mundo hecho pedazos*, de Lorenzo Oliván (1999); *El equilibrista. (Aforismos y microensayos)*, de Andrés Neuman (2005); *Electrones (Aforismos)*, de Carlos Marzal (2007); *Pura lógica (500 aforismos)*, de Benjamín Prado (2012); *Las islas sumergidas*, de Eduardo García (2014); o *Aire de comedia*, de Ramón Eder (2015), por citar sólo algunos de ellos.

El aumento de este tipo de escritura aforística ha propiciado también la aparición de estudios monográficos y antologías, como la de José Ramón González, *Pensar por lo breve* (2013), que recoge aforismos de diferentes autores y obras publicadas en España entre 1980 y 2012. En esta recopilación se habla de “una expansión sostenida y silenciosa del género aforístico” (González 2013: 13-14), género que se ha llegado a calificar incluso como “el género del siglo XXI” (Pérez 2013)[1].

Como posibles causas de este resurgimiento de la escritura aforística se han apuntado, por ejemplo, la existencia de las redes sociales y la brevedad que imponen a la expresión; las circunstancias y preferencias del mercado editorial actual; o el reciente fin de siglo, que pudo haber otorgado una pulsión fragmentaria y filosófica a la escritura literaria (*cf.* Martínez 2012a: 16).

Además de estas razones, creo que podría señalarse también como un posible motivo de este desarrollo de lo aforístico la tendencia en la poesía actual a la reflexión; la orientación hacia preocupaciones filosóficas y existenciales y determinadas formas de crítica y compromiso social[2],

¹ Aunque los géneros breves, en forma de máximas, sentencias y proverbios, han estado siempre presentes de una u otra manera en la producción literaria española y han llegado a considerarse incluso como algo “propio a lo español”, como decía Juan Ramón Jiménez, la escritura de aforismos se incrementó de manera especial a principios de siglo XX, con las obras de Antonio Machado, José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna y Ramón J. Sender (*cf.* Neila 2008). A este primer impulso o repunte de la escritura aforística contemporánea vendría a sumarse otro más reciente, efectuado en las últimas décadas, haciendo que pueda hablarse así, como hace Érika Martínez, de “dos auges del aforismo español, uno acontecido durante el primer tercio del siglo XX y otro que va desde los pasados años noventa hasta la actualidad” (2012a: 15).

² En la poesía publicada en España en los últimos años puede observarse un aumento de las expresiones críticas y comprometidas, que tanto desde unos contenidos orientados hacia la realidad social y sus circunstancias, como desde unas formas de expresión que se separan de la norma y de la división de géneros y disciplinas, cuestionan el discurso artístico establecido mediante la puesta en práctica de lo que algunos autores han denominado una “estética de la otredad” (Saldaña 1999). Este tipo de propuestas también han recibido los calificativos de “poesía entrometida”, en palabras de Fernando Beltrán (1989); “nueva poesía social”; “poesía de la conciencia crítica”; “escritura del conflicto”; “literatura activista” o “poesía en resistencia”, en el panorama que ofrece Enrique Falcón (2007: 11), y su presencia puede

Los aforismos en la literatura española actual. La dimensión ética de la escritura

tendencia acorde con el contenido que suelen manifestar los aforismos de tipo filosófico o moral, a cuyo análisis se dedicará el presente trabajo.

Antes de iniciar el análisis de este tipo de aforismos resulta necesario, sin embargo, hacer ciertas matizaciones en relación con algunos de los problemas centrales que suscita el estudio de estas formas literarias, aspectos que resultan relevantes o pertinentes para las cuestiones que se plantearán en las páginas siguientes.

En primer lugar, habría que mencionar la dificultad que plantea el aforismo en cuanto a su definición, así como la proximidad que guarda con otras formas breves. No siempre resulta fácil establecer los límites que separan los aforismos de otras manifestaciones como los apotegmas, los adagios, las sentencias, los proverbios, los refranes, las máximas, los epigramas o los axiomas, dificultad que se incrementa con la aparición de términos originales y novedosos, entre los que pueden incluirse desde las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, hasta formulaciones más recientes, como los electrones, de Carlos Marzal; los afoemas, de Miguel Ángel Arcas; las pompas de jabón, de Ramón Eder; o los barbarismos, de Andrés Neuman.

Además de esta indeterminación terminológica, y con respecto al contenido que expresan y con el momento histórico en que aparecen estas formas de escritura, algunos críticos distinguen entre los aforismos que podrían considerarse “clásicos”, más próximos, como señala Paulo Gatica, a fórmulas sapienciales de transmisión de un conocimiento “universal”, y los aforismos “modernos”, cuyo origen podría situarse al inicio de las manifestaciones románticas (Gatica 2016: 27). La diferencia entre ambos residiría, como indica José Ramón González, en la función o la intención de cada uno de ellos. Mientras los aforismos clásicos están orientados a la transmisión de un saber general o universal, los aforismos modernos tienden a la expresión de verdades particulares o individuales y su validez resulta efímera y temporal. A diferencia de éstos, y como el mismo autor señala, los aforismos clásicos:

tratan de establecer verdades universales e intemporales, cuya validez es independiente de la voz que las formula. Enuncian una verdad que no vale sólo para un individuo singular, sino para el hombre universal, y por eso recurren con frecuencia a fórmulas impersonales y emplean términos de valor colectivo [...] (Se trata de un) enunciado transpersonal, que apunta a una verdad compartida

apreciarse en el aumento de estudios y antologías que se centran en este tipo de manifestaciones, como, por ejemplo, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, de Luis Bagué Quílez (2006); *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, del mencionado Enrique Falcón (2007); *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*, de Remedios Sánchez García (2014); o *Poesía en acción: poemas críticos en la España contemporánea* (2014), de Marina Llorente.

por una comunidad, cuya enunciación parece igualmente impersonal, y en la que el efecto de universalidad se suma al de veracidad, o al menos, de verosimilitud y probabilidad. (González 2013: 25)

Esta concepción del aforismo en relación con el saber, el conocimiento y la verdad o la veracidad permite asociarlos, como hacen algunos autores, con los proverbios^[3] y las máximas, tal como puede comprobarse en algunas de las definiciones existentes del término. Julio Casares, por ejemplo, define el aforismo como “una sentencia breve y doctrinal que se propone como máxima” (Galán 2014: 127), definición semejante a la que se encuentra en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese y Forradellas: “Breve máxima que encierra, en la mayor parte de los casos, un ideal de sabiduría o una reflexión ética o estética” (Galán 2014: 127).

Por el contrario, los aforismos considerados “modernos” tienden, como ya se indicó, a la expresión de verdades individuales y particulares y a la manifestación de las opiniones personales y subjetivas de quien los formula, aspecto central para lo que aquí se plantea y que se analizará por extenso en el primer apartado de este trabajo.

Además de las matizaciones anteriores, algunos estudios distinguen también entre los aforismos metafóricos o poéticos y los aforismos filosóficos o metafísicos (Heilmich 2006). Esta distinción no siempre resulta fácil, pues, tanto por su definición genérica, como por tradición, el aforismo se presenta como una forma mixta o híbrida que puede contener aspectos de ambos géneros y discursos, el filosófico y el poético, tal como señala Ana Bundgaard, refiriéndose concretamente a estas formas de expresión: “el generólogo encuentra difícil la clasificación de una forma genérica híbrida de naturaleza literaria dudosa en unos casos, mientras que, en otros, es eminentemente poética” (2002: 74-75).

Sobre esta ambigüedad o hibridez constitutiva del aforismo reflexiona Javier Recas más extensamente:

La formulación aguda e ingeniosa del aforismo envuelve un núcleo a la vez poético y filosófico. Literatura y filosofía, arte y reflexión, terrenos colindantes que se fusionan en el genuino aforismo [...] Siempre desde ese intento

³ Justo Serna se refiere a los proverbios de la Antigüedad en términos muy similares a los utilizados por José Ramón González en la definición anterior: “En la Antigüedad y después, los proverbios fueron el pensamiento popular que condensaba y fijaba enseñanzas tradicionales, prescripciones colectivas. Se basaban en el sentido común, en la evidencia incontestada de las cosas. Los proverbios eran así, aserciones prácticas de doctrina. Cada perla era la cuenta de un collar. Había un todo conocido —esa doctrina—, el todo del que el proverbio era un detalle” (2012: 8).

Los aforismos en la literatura española actual. La dimensión ética de la escritura

intrínsecamente poético de decir con palabras lo que no se puede expresar, de decir más de lo que con ellas se expone. En esto reside también el arte del aforismo, aunque, a diferencia de la poesía, no fluye, es un bloque compacto, una pieza de peso y aristas cortantes.

Del aforismo se ha dicho que es una forma de expresión intrínsecamente en prosa. Nada hay en la poesía contradictorio con la escueta reflexión, ni en esta con la textura poética. Y ello, no sólo porque es demasiado delgada la línea divisoria entre poesía y prosa, sino por la naturaleza misma de numerosos versos. (2014: 19)

Las consecuencias que se derivan de la adscripción a uno u otro género serán fundamentales a la hora de caracterizar al sujeto enunciador de los aforismos, como se verá más por extenso en el siguiente apartado. A pesar de la dificultad de separar radicalmente unos aforismos de otros, algunos autores, entre los que se incluye la misma Bundgaard, aceptan en la práctica la distinción entre ambos tipos de formulaciones: “Desde el punto de vista del contenido se podría diferenciar entre el aforismo filosófico que aspira a expresar la verdad y el puramente literario abierto y con potencia de expresión inconmensurable” (2002: 74-75).

El primer grupo, el de los aforismos filosóficos, se particulariza o se concreta un poco más en el caso de los aforismos de tipo ético o moral, que Manuel Neila describe de la siguiente manera:

Se trata de una modalidad preocupada por los problemas comunitarios: una moralística de sociedad mediante la que el sujeto aprende a ser mortal en el cumplimiento de los deberes cívicos [...] Estos aforistas se ocupan ante todo de problemas éticos o de costumbres, conforme a las normas y preceptos establecidos en la moralística clásica francesa, actualizada con rasgos intimistas y temas nuevos. (2008: 3)

Centrándome en este último tipo de aforismos, y siguiendo el modelo de análisis propuesto por Kurt Spang en su estudio de las relaciones entre ética y literatura (1988), analizaré la presencia de este contenido o esta dimensión ética o moral en cada uno de los tres elementos o niveles de la comunicación literaria, tanto en el autor, como en la obra o el texto, y en el lector, esperando que este análisis, y la revisión teórica de los aspectos fundamentales de este tipo de escritura que conlleva, permita una nueva reflexión sobre los aforismos en general y sobre sus particularidades y posibilidades de expresión.

1) El género aforístico y el autor. Opinión, subjetividad y autobiografía

En primer lugar, considero que la elección misma de esta forma de escritura por parte de los autores manifiesta ya una determinada postura

crítica y ética, por las posibilidades que ofrece para la expresión de opiniones y juicios en relación con determinados aspectos de la realidad

Como se vio en el apartado anterior, lo que importa o lo que se valora en este tipo de aforismos modernos, a diferencia de lo que ocurría en los aforismos clásicos y otras formas breves de expresión, es, precisamente, la visión o la opinión personal y particular de un autor individual. José Ramón González afirma en este sentido que “el moderno aforismo renuncia casi siempre a la impersonalidad y a la intemporalidad y se ofrece ante el lector como la palabra de un sujeto singular, en un momento determinado” (2013: 26). Se trataría así de: “La expresión de verdades parciales y provisionales, propias de un autor y de un momento y una circunstancia concreta” que, en la opinión de este mismo autor, funcionan como “testimonio del momento preciso en el que se hacen presentes a la conciencia enunciativa” (2013: 28-29).

También Roukhomovsky (2001: 111) hace referencia a cómo el escritor de aforismos actuales no habla por toda una colectividad, o desde una experiencia común o compartida, como podía hacer el escritor de aforismos en la Antigüedad, sino que su expresión procede de una individualidad y una subjetividad más personales.

En definitiva, se trata en esta escritura, como afirmará más adelante Justo Serna, de la “expresión del yo ante el mundo” (2012: 9), del enfrentamiento o la oposición de lo individual a lo colectivo, lo que supone necesariamente una toma de postura ante determinadas situaciones, hechos e ideas, que se formula o se transmite, en este caso, a través de la expresión lingüística y literaria.

En muchos de los aforismos este acto de expresión y enunciación adopta matices críticos y de denuncia, y se presenta como un discurso disidente que se opone a la opinión dominante y que cuestiona los valores establecidos. Como señala Julio César Galán en este sentido:

Tanto en un texto argumentativo como en un aforismo se toma una posición y en algunos casos al igual que en ese tipo de textualidades se establece un juicio, sobre todo en aquellos que atesoran una dimensión ética [...] esta postura crece cuando se está en desacuerdo con la opinión del poderoso, sea cual sea su rostro. (2014: 129)

Los aforismos se presentan así, muchas veces, como la manifestación de una inconformidad en función de lo existente y lo impuesto, lo que ha llevado a algunos autores a considerarlos como una forma de expresión “que tiende a la discrepancia”, ya sea de manera “semántica, formal, poética, ideológica, espiritual, sensible, filosófica, etc.” (Martínez 2012b: 289).

Julio César Galán manifiesta la misma idea en su visión particular de este género: “Los aforismos discrepan con el mundo e incluso consigo mismos (de ahí su tendencia a la paradoja). Discrepan filosófica, narrativa y poéticamente” (2014: 136), idea que Benjamín Prado expresa, por su parte,

mediante la formulación de un aforismo: “Opinar es un acto de indisciplina” (2012: 20).

Esta discrepancia y esta indisciplina que se señalan como características propias de esta forma de escritura pueden responder, por un lado, a la necesidad de provocar y movilizar, que resulta propia del género, pero también pueden considerarse, como se verá más adelante, y como han hecho ya algunos autores, como una reacción al exceso de corrección que predomina en la expresión actual, que ante una “progresiva institucionalización de lo políticamente correcto”, encuentra en la libertad desafiante y cuestionadora del aforismo nuevos cauces de expresión (Martínez 2012a: 16).

En cualquiera de los dos casos, ya se trate de una característica intrínseca o permanente o motivada por las circunstancias actuales, la concepción de los aforismos como expresión particular de un sujeto concreto que se posiciona ante el mundo que le rodea dirige o enfoca la atención sobre el acto de la enunciación y sobre la figura del autor, cuyo estatuto —como autor real, para unos, o como figura textual para otros—, vuelve a constituir el centro de las reflexiones teóricas y literarias.

Para Santiago Acosta, por ejemplo, la consideración de los aforismos como expresión de la subjetividad del autor conduce a una recuperación del sujeto del texto, entendido no ya como sujeto gramatical, sino como el sujeto real del autor (y también del lector, como se verá), pues, en opinión de este crítico: “Hablar de ética en literatura nos lleva a la recuperación del sujeto. No hay actividad humana sin sujeto” (2011: 227).

Esta idea de la recuperación del sujeto en los textos aforísticos permite reflexionar, como han hecho ya algunos autores, sobre la autenticidad, verdad (*cf.* Bundgaard 2002: 76) y no ficcionalidad (*cf.* Helmich 2006: 31) de este tipo de enunciados.

En este sentido, Erika Martínez sintetiza de la siguiente manera las características que para esta autora tiene esta forma de escritura:

Frente a la poesía, se escriben en prosa. Frente al microrrelato, puede decirse que no son ficcionales ni narrativos. Recopilando lo dicho hasta ahora, un aforismo sería un texto en prosa extremadamente breve, de carácter gnómico, no narrativo y no ficcional, que tiende a la discrepancia. (Martínez 2012b: 289)

La inclusión de los aforismos dentro de la categoría de lo no-ficcional permite relacionar este tipo de expresión con las escrituras autobiográficas y diarísticas, tal como hace José Ramón González (2013: 32), y considerar por lo tanto sus contenidos no ya como una invención o una ficción, sino como anotaciones veraces de una conciencia histórica.

En esta misma línea, Roland Barthes no considera al escritor de máximas y aforismos como un escritor, pues no crea o inventa, sino que dice la verdad, o al menos, como dice el autor, “tiene ese proyecto explícito”, por lo que se encontraría más cerca de la figura del intelectual (1996: 118).

El entendimiento o la aceptación de los contenidos expresados en los aforismos como opiniones o juicios verdaderos o reales de su autor supone concederles, de alguna manera, el estatuto de lo autobiográfico. En este sentido, es frecuente encontrar, en los intentos de definición del género, una asociación directa entre lo textual y lo real, y ver los aforismos como expresiones que reflejan fielmente la vida y el pensamiento de sus autores.

En relación con esta idea, Javier Recas hace una reflexión que considero muy pertinente e iluminadora en este sentido:

Desde su humilde silueta, cada una de estas miniaturas son auténticas radiografías de su autor. En pocos géneros existe tan íntima conexión entre vida y obra. Nietzsche quiso declarar expresamente su implicación en cada aforismo: “yo estoy en ellos con todo lo que me fue hostil”, constituían, como él dijo, su yo más íntimo (*ego ipssimus*). Lo cual no contradice el hecho de que, en el fondo, hablan de todos y cada uno de nosotros, porque, como escribió Borges, “las cosas que le ocurren a un hombre le ocurren a todos”. (2014: 21)

Desde un punto de vista similar, también Carlos Marzal relaciona los contenidos de los aforismos con el mundo y con la realidad, subrayando la relación que existe entre la enseñanza o la sabiduría que transmiten y la experiencia vital:

la voz del aforismo se disfraza de sabiduría, se permite la licencia de investirse de una condición experta. El aforista, cuando ejerce de tal, es un hombre *de* mundo, un hombre *del* mundo, que nos alecciona sobre el mundo del hombre. De ahí que yo entienda como aforismo especialmente la sentencia de carácter moral, la fórmula de intención ejemplarizante (2010: 148)[4].

Y el mismo autor expresa esta idea en uno de sus aforismos: “Mis aforismos son puro autobiografismo” (2013: 115), declaración que adopta un matiz más preciso e interesante en otra formulación del mismo escritor: “Con mis aforismos se podría reconstruir el mapa de los días de mi conciencia” (2013: 161).

Teniendo en cuenta este tipo de consideraciones, resulta posible o incluso inevitable atribuir un contenido o una dimensión ética al acto de opinar que

⁴ Las cursivas son del original.

realizan los autores de aforismos y al enjuiciamiento general que hacen del mundo y de los individuos. Estas expresiones se revelan así como una escritura cuyo eje central o su razón de ser la constituye el hecho mismo de la enunciación y que gira o descansa sobre la figura de un sujeto, sea éste real o fingido, o coincida con el autor biográfico o sea una construcción intencional, que observa determinados aspectos de la realidad del momento histórico en el que se escriben y reacciona ante ellos a través de una valoración, una crítica, o una denuncia.

Independientemente del estatuto que se otorgue a la figura de este enunciador, en los aforismos se percibe la presencia de una “conciencia en proceso” (González 2013: 32), que se ofrece como una voz individual que reflexiona sobre el mundo desde un punto de vista crítico y que adopta, como se verá a continuación, una postura ética.

2) El contenido de los aforismos. Corrección de la tradición y defensa de la acción

Unido a la elección de este género o esta forma de escritura y al hecho de expresar mediante ella la opinión personal de quien escribe, el mismo contenido de los aforismos se orienta también, en muchas ocasiones, hacia la denuncia, la crítica y el enjuiciamiento de una serie de ideas, situaciones y acontecimientos, lo que deja ver la dimensión ética y moral de estas composiciones.

Como ya se adelantó, según la propia concepción del género, los aforismos filosóficos o morales giran en torno a la valoración de los comportamientos y acciones humanas, siendo habitual en ellos la alabanza de ciertas virtudes y la crítica de determinados vicios. Se trataría, en definitiva, del contenido moralizante o ejemplarizante de los aforismos al que hacía referencia Carlos Marzal en algunas de las afirmaciones recogidas páginas atrás.

En este acto de enjuiciamiento se pone de manifiesto, por un lado, la adscripción inevitable de esta escritura a una tradición particular de pensamiento, cultura y creencias, pero también se evidencia, al mismo tiempo, el grado de separación o discrepancia que las nuevas formulaciones mantienen con respecto a esta tradición, con lo que puede observarse el cambio y la evolución experimentados por una sociedad concreta en un momento determinado.

Podría decirse que el aforismo se sitúa, así, entre la tradición y la innovación; que guarda una tensión o un equilibrio entre la conservación de un determinado estado de cosas y su modificación, lo que equivale a decir, en definitiva, que opone o enfrenta una visión individual y puntual a una

corriente general o un pensamiento histórico y colectivo mediante la percepción de lo diferente dentro de lo semejante:

La tradición nos enseña que el aforismo se cultiva para delatar o manifestar todo tipo de estados o juicios. Por un lado, la expresión del yo ante el mundo, la indagación de un individuo que se sabe perteneciente a la humanidad y que a la vez se ve distinto; por otro, la valoración de ese mundo y de la conducta individual. Un observador y un juicio moral: eso es lo que predomina en el género. Alguien que sabe las reglas, que sabe lo que sus mayores hicieron, que sabe cuál es el sentido colectivo que se da a las cosas, pero también alguien que ve lo insólito, lo inaudito, lo paradójico de la vida y de sus normas. (Serna 2012: 9)

En el caso de los aforismos españoles contemporáneos, que podrían englobarse, como se vio, dentro de ese gran grupo de los aforismos “modernos”, esta discrepancia o separación de la tradición y de lo heredado se manifiesta básicamente mediante dos procedimientos fundamentales: la negación, corrección o reescritura de aforismos y expresiones anteriores, y la adaptación de sus contenidos a aspectos que resultan más relevantes o que están más en consonancia con las preocupaciones contemporáneas.

En relación con el primer caso, la modificación o alteración de frases hechas se revela como uno de los mecanismos compositivos más frecuentes o recurrentes de este tipo de composiciones, que funcionan “defraudando lugares comunes” y “traicionando expectativas” (Martínez 2012b: 288).

Esta idea de escritura como corrección y reescritura de lo anterior puede verse en aforismos de Benjamín Prado como los siguientes: “Cortar los árboles es lo que no deja ver el bosque” (2012: 24); “La fe primero ciega y después mueve montañas” (2012: 51); o: “Rectificar no te convierte en sabio” (2013: 41).

Todas estas expresiones y otras similares de otros autores basan su efecto en la modificación de frases ya existentes y aceptadas, que funcionan aquí a modo de un intertexto que el lector debe conocer para poder valorar las variaciones o las modificaciones realizadas y entender el nuevo significado. El intertexto que se utiliza como base de estas alteraciones proviene del acervo o el imaginario cultural compartido, y en muchas de estas expresiones se escuchan ecos de la Biblia, de la filosofía, de la literatura y del refranero popular.

Este tipo de alteraciones resulta ser un mecanismo compositivo muy fructífero y productivo en la escritura de aforismos contemporáneos, como demuestra su alto grado de aparición en distintos autores y obras, con resultados similares a los anteriores. Además de los ejemplos mencionados de Benjamín Prado, este mecanismo de corrección aparece también en

algunos aforismos de *La arquitectura del aire*, de Carlos Marzal, como, por ejemplo: “Con el sudor de la frente uno debería poder ganarse no sólo el pan, sino también la guarnición” (2013: 179); “Un consuelo de tontos no es jamás un tonto consuelo” (2013: 21); o “Parece mentira que haya prosperado tanto la puerilidad de que la vida es sueño y el sueño vida” (2013: 97), frase que corrige o matiza el autor en una nueva formulación: “Lo asombroso no es que la vida sea un sueño, sino que siendo real equivalga a un sueño” (2013: 223).

Correcciones o reajustes similares aparecen en *Hilo de nadie*, de Lorenzo Oliván: “Si Dios aprieta pero no ahoga, ¿puede haber quien vea en ello un consuelo?” (2008: 75). Y de igual manera en *La vida ondulante*, de Ramón Eder, “Contra el patético quiero y no puedo, nada mejor que practicar el elegante puedo y no quiero” (2012: 55); “Si se pretende ser sublime sin interrupción se acaba siendo ridículo ininterrumpidamente” (66); “Después de la tempestad viene la calma, y el recuento de cadáveres” (2012: 32); “Uno no se puede ahogar dos veces en el mismo río” (2012: 110); o “el fin justifica los miedos” (2012: 43), en el que puede verse un caso de corrección por alteración fonética o paronomasia.

Con estas modificaciones no sólo se alteran unas formulaciones lingüísticas específicas, sino que se produce un reajuste y un reordenamiento del mundo que, partiendo de una determinada tradición de pensamiento, adapta al momento presente ideas y afirmaciones que ya no se consideran válidas o no resultan operativas.

Además de este tipo de alteraciones, y con relación al segundo procedimiento señalado, en muchos de los aforismos actuales puede verse un proceso de orientación de los contenidos tradicionales hacia determinados temas, que dejan ver la inclinación de sus autores hacia la denuncia y la crítica social. Los objetivos contra los que se orienta esta crítica de manera más frecuente son, por ejemplo, el capitalismo, las diferencias sociales, el racismo, la intolerancia, el rechazo a la inmigración o el desempleo, por citar algunos de los temas más recurrentes.

Estas preocupaciones pueden advertirse en aforismos de Benjamín Prado como los siguientes: “Un mercado libre es una suma de ciudadanos presos” (2012: 14); “Un banco es un atraco al revés, de dentro afuera” (2012: 45); “El racismo es la estupidez a flor de piel” (2012: 86); y “Cada vez hay menos fronteras y más vallas” (2012: 95). Lo mismo ocurre con aforismos de Carlos Marzal: “Muchos de nuestros compatriotas son nuestros simpatriotas” (2013: 144); y “Cuando el matrimonio no es una empresa de dos, suele ser el negocio de uno” (2007: 39); o Ramón Eder: “Nunca los esclavos han tenido tanta libertad como hoy en día” (2012: 53).

Este tipo de expresiones pone evidencia, como se indicaba más arriba, que los aforismos constituyen un género que, a pesar de estar ligado a la historia y la tradición, mantiene también una estrecha relación con su entorno y con su época, y para el que resultan relevantes el contexto y las circunstancias que rodean su aparición.

En este sentido, y dentro de la preferencia de temas mencionada, muchos de los aforismos contemporáneos giran en torno a la actividad o la pasividad de los individuos y a la oposición o el contraste entre la acción y la inacción, contrastes en los que se valoran positivamente los primeros términos y se condenan los segundos.

Dentro de lo activo o de la acción se incluyen, por ejemplo, distintos actos relacionados con la atención consciente y voluntaria, como el mirar o dirigir la mirada, en contraposición con el hecho involuntario de ver, como ocurre en un aforismo de Benjamín Prado: “Uno no es culpable de lo que no ve, pero sí de lo que no mira” (2012: 19).

De la misma forma, se oponen escuchar o no escuchar, frente a simplemente oír, tal como aparece formulado en otro aforismo del mismo autor: “Taparse los oídos no hace desaparecer los tambores” (2012: 61).

Matices similares se aprecian también en relación con distintos actos de habla entendidos como acciones, que van desde la distinción general entre el hablar y el callar, como en: “El silencio de las víctimas es la mejor coartada de los verdugos” (2012: 49); hasta precisiones más específicas entre acciones como opinar, denunciar protestar o quejarse, en aforismos como: “La mayor parte de las personas no protestan, sólo se quejan” (Prado 2012: 17).

Además de lo anterior, en muchos de estos textos aforísticos también se considera como acción cualquier forma de intervención física, en oposición a la pasividad del pensamiento y la reflexión, que se consideran de forma negativa. Esta idea aparece repetida en aforismos de Eduardo García: “Quien se sienta a pensar no se pone en camino” (2014: 54); o: “Quien piensa demasiado entrega sin saberlo la plaza al enemigo” (2014: 62); Benjamín Prado: “Si te lo piensas dos veces, te equivocas el doble” (2012: 15); Lorenzo Oliván: “La acción quizás impida pensar, pero nos pone en marcha hacia ideas más fuertes” (2008: 36); Carlos Marzal: “Si uno fuese sensato hasta la clarividencia, no haría nada: y eso sería un insensatez” (2013: 221); y Ramón Eder: “El que se duerme en los laureles se despierta en un campo de minas” (2012: 63), o “No dejes para la otra vida lo que puedes hacer en esta” (2012: 57).

Esta preferencia por la acción conduce a valorar positivamente la valentía, el atrevimiento y el riesgo, en expresiones del tipo: “Si no juegas con fuego te morirás de frío” (Prado 2012: 52), que invierte, como se mencionó arriba, una conocida frase hecha; o: “Triste el que nunca cae porque nunca ha

subido a una montaña” (Prado 2012: 70). En estas afirmaciones los nuevos comportamientos desplazan a valores en otro tiempo considerados como virtudes, como la sensatez, que ahora se cuestiona: “A veces la sensatez está más cerca de la prudencia y a veces más cerca de la cobardía” (Prado 2012: 45). También se cuestiona la prudencia, que llega a verse incluso como un vicio, como ocurre en la expresión: “La prudencia es el vicio del cobarde” (Prado 2012: 83).

Finalmente, y de forma coherente con lo anterior, la omisión o la ausencia total de acción también se consideran de manera negativa, como se deduce de la expresión: “Uno también es responsable de todo lo que no hace” (Prado 2012: 37).

Además de constatar esta defensa de la acción en la escritura aforística actual, resulta interesante observar hacia dónde se dirige esta acción en cada caso concreto, o qué tipo de acciones se promueven o se valoran, porque no toda acción se considera siempre positiva, sea del tipo que sea, sino sólo aquella que resulta coherente con el sistema de valores de una sociedad determinada.

En el caso de los textos analizados, la acción recibe connotaciones peyorativas cuando afecta a otros negativamente o supone algún tipo de violencia o agresión.

Así lo expresan nuevamente autores como Benjamín Prado: “No dejes que hacer daño no te duela” (2012: 82); Luis Felipe Comendador: “¿Armas?, no te equivoques, que mata la mano” (2009: 27); y José Luis Gallero, “Las cosas que podíamos haber hecho y no hicimos. Peor aún: las cosas que pudimos no haber hecho e hicimos” (González 2013: 213).

Según los ejemplos anteriores, puede verse cómo en los aforismos contemporáneos la valoración de la acción frente a la pasividad, propia del pensamiento occidental, se enlaza con las necesidades particulares de la época actual para realizar una crítica a la pasividad y a la apatía de la sociedad y de sus individuos, censurados por su falta de iniciativas y de respuestas ante unas vidas regidas por la comodidad, el miedo, la costumbre o la indiferencia, con lo que se pone de manifiesto el compromiso de esta escritura y su dimensión ética.

3) Los aforismos y el lector. Interpretación y participación

La valoración de la acción por encima de la inacción que aparece en muchos de los aforismos contemporáneos y la intención, más o menos explícita, de provocar una reflexión y un cambio de actitud o de comportamiento en el lector permite ver cómo el aspecto ético de estas composiciones incluye también a este último elemento de la comunicación literaria, confirmando la idea apuntada por

Santiago Acosta en cuanto a la recuperación de los sujetos en este tipo de manifestaciones.

Aunque la necesidad de un receptor o un interlocutor es general a toda la literatura y a todos los géneros, pues sin un lector y sin la actualización de la obra que éste realiza no tendría razón de ser, parece que la existencia de un destinatario que complete el texto se hace todavía más necesaria en el caso de las formulaciones breves de contenido ético y filosófico.

Con respecto a esta idea, se ha señalado ya cómo los aforismos demandan una alta complicidad del lector, debido a las exigencias que plantea su formulación concisa, su brevedad y la condensación de su pensamiento:

Toda obra literaria requiere de la participación del lector. Quizás las formas breves exijan esta misma participación pero de manera más intensa. Y quizás esto sea así porque trabajan con la sugestión, la elipsis y los sobrentendidos, esas cartas que el escritor da por supuesto que tiene el lector para luego jugarla. (Martínez 2012b: 288-289)

Debido a los diferentes elementos y mecanismos formales que se ponen en juego en la formulación del aforismo y a la frecuente complicación de su expresión, se hace necesario que el lector complete los espacios vacíos, paradójicos o imposibles que el aforismo plantea.

Como decía Pierre Charron, alumno de Montaigne, los aforismos son “simientes del lenguaje” y el fruto debe brotar en el lector (*cf.* Galán 2014: 134), metáfora con la que se sugiere la idea de prolongación o continuación del aforismo más allá de sí mismo y se destaca la importancia del receptor y de la recepción de este tipo de formulaciones.

De esta forma, el lector se revela como el objetivo último del aforismo, aquél sobre el que se espera que operen o impacten las ideas expresadas y se produzca una reflexión y una toma de conciencia, tanto en relación consigo mismo como con el mundo. Javier Recas desarrolla esta misma idea utilizando la metáfora del relevo o el testigo:

tras su enérgica exposición se esconde una invitación a cuestionar lo que pensamos y hacemos, lejos de fomentar el crudo asentimiento, suscita y promueve su prolongación entregándonos el testigo de la reflexión. Un factor, por cierto, en profunda sintonía con la estética literaria de la recepción y su concepción de la obra como una creación abierta, necesitada de la complicidad del lector. (2014: 18)

También Carlos Marzal llama la atención sobre esta misma idea, en un aforismo de tipo metaliterario: “El aforismo, a veces, no está en el aforismo, sino en lo que está cuando el aforismo ha terminado” (2013: 213).

Los aforismos en la literatura española actual. La dimensión ética de la escritura

En el caso de los aforismos morales, los contenidos y opiniones que expresan hacen que resulte difícil permanecer impasible ante ellos y que provoquen, de manera más inmediata o evidente que en otros textos, una reacción o una respuesta en el lector. Esta capacidad de provocación constituye para Javier Recas uno de los aspectos fundamentales de todos los aforismos, que está presente en las formulaciones mejor conseguidas de este género:

El genuino aforismo no navega en aguas tranquilas, infla sus velas con los fuertes vientos que azotan nuestra existencia. Sus provocadoras punzadas nada tienen que ver con las amables frases para consumo a granel de tarjetas de felicitación o libros de autoayuda. El auténtico aforismo es mucho más que una cita. Cuando nos auxilia es porque nos asalta, si nos estimula es porque nos provoca. Si no es provocador no es un aforismo logrado. (2014: 23)

Esta reflexión insiste nuevamente en el carácter subversivo del aforismo y lo sitúa en el terreno de un discurso al margen, que se sale de la corriente general, que se aparta, según señalaba arriba Erika Martínez, de la corrección política y que no busca, en definitiva, la tranquilidad o la complacencia del lector.

Este tipo de afirmaciones pone de manifiesto el carácter dinámico del aforismo y su relación con el movimiento, ya sea intelectual, en la adhesión o el rechazo de lo leído, o físico, que se traduce en un cambio de actitud, de acción o de comportamiento.

Algunos pensadores y críticos han llamado ya la atención sobre esta cualidad o este carácter dinámico del aforismo y la relación que guarda con el movimiento y con lo cinético. Ramón Eder afirma, por ejemplo, que “El aforismo es un género literario que no gusta a los escritores pasivos” (2012: 37), y Carlos Marzal señala también que “escribir aforismos es una actividad cinética: ver avanzar la máquina del pensamiento” (2013: 77). La misma idea la había formulado el mismo Marzal unos años antes, en un texto donde llegaba a considerar precisamente el movimiento y la marcha, tanto literal como metafórica, como una característica propia de este tipo de expresiones:

He llegado a pensar que el aforismo es el género en marcha por definición, el género que *genera* la propia marcha, el movimiento, el paseo del espíritu. El género inquieto por naturaleza, el que no debe detenerse jamás. En mí, en mi manera de abordarlo y vivirlo, resulta lo cinético puro: aquello que se produce durante el desplazamiento físico y que provoca el desplazamiento mental. Aquello que no sabe estarse quieto, que precisa saltar de un asunto a otro, que

quiere curiosear en todos (sic) y cada una de las obsesiones de la imaginación. Lo que salta, lo que está a la que salta. (2010: 156)[5]

Estas características de dinamismo y movimiento pueden postularse como constituyentes esenciales de los aforismos, pues están presentes tanto en su concepción o formulación como en las ideas que expresan y en el efecto o la reacción que pretenden conseguir en el lector.

En el prólogo al libro de aforismos de Luis Felipe Comendador, Fernando de la Flor relaciona esta idea precisamente con lo que denomina “una filosofía de la acción”:

tal género ostenta la virtud de que define con precisión el campo de inscripción en el que el sujeto está alojado, y evalúa también las condiciones en que debe (o no) ejercitarse una acción, proponiéndose como marco de una conducta vital. Ello compromete el territorio delicado de una moral, pues verdaderamente amamos el aforismo [...] y ello porque apunta directamente al corazón o sistema de las tomas de posición de mundo, y además nos recuerdan que urge esa toma de posición, que es inaplazable el construirlo y que no puede pasar un momento más sin determinarse, sin ejercer una decisión, sin instrumentar una lección de vida que nos saque de la indeterminación y del ir para aquí y para allá como si fuéramos hojas. (De la Flor 2009: 11)

Movimiento, cambio, reflexión, desplazamiento, decisión, acción parecen ser así las líneas o los ejes sobre los que se estructura o se construye gran parte de la escritura aforística contemporánea.

Según esto, los aforismos ayudan o contribuyen, precisamente, y de forma acorde con los contenidos y los temas analizados en el apartado anterior, a terminar con la indeterminación, el conformismo, la apatía y la inactividad de la sociedad actual, aspectos que aparecen resumidos, por ejemplo, tanto en el irónico título del libro de Luis Felipe Comendador comentado: *No pasa nada si a mí no me pasa nada*, como en uno de los aforismos de Eduardo García, autor que alude a esta misma necesidad de acción con una mezcla de humorismo y gravedad: “España: ese simpático país en donde todos salen a la calle a celebrar una fiesta perpetua mientras ponen a refrescar en la nevera a los cadáveres” (2014: 42).

Después de todo lo anterior, y como conclusión, pude decirse que, a diferencia de lo que apuntaban algunos de los autores señalados al inicio, la elección o la preferencia por este género en la literatura española actual no responde únicamente a cuestiones o circunstancias externas, como la

⁵ Las cursivas son del original.

Los aforismos en la literatura española actual. La dimensión ética de la escritura

conveniencia del mercado editorial o la facilidad de su difusión en las redes sociales, sino que está determinada también por las características propias de este tipo de escritura y por las posibilidades que ofrece a las poéticas contemporáneas. A pesar de su brevedad y de la larga tradición de escritura en la que se inscriben, estos aforismos permiten reflexionar sobre problemas actuales, tanto teóricos, como literarios y sociales.

En primer lugar, los aforismos de contenido filosófico o moral reactualizan el debate sobre la figura del autor y su papel o su función en el texto, al ofrecerse como una escritura que se sitúa entre lo ficcional o lo metafórico y lo no ficcional, filosófico o ensayístico. El escritor de aforismos no inventa ficciones, no narra, no describe, sino que expresa una opinión y un juicio sobre determinados hechos, personas o situaciones, así como sobre sí mismo, por lo que se han relacionado en algunas ocasiones con lo diarístico y lo autobiográfico.

Además de lo anterior, emitir o expresar este tipo de opiniones supone muchas veces confrontar o desmentir una serie de ideas, afirmaciones o saberes aceptados como válidos, lo que implica un proceso de revisión, modificación o corrección de la tradición, que al mismo tiempo la perpetúa y la actualiza. Los nuevos aforismos señalan, así, lo que ya no funciona, no es operativo o necesita corregirse e indican aquello sobre lo que debería reflexionarse o que merece la atención en este momento concreto.

Según esto, este tipo de aforismos se revela como un género que se presenta como fijo o determinado en su función o su intención principal, que es la valoración o el juicio filosófico o moral, pero cuyo contenido es relativo y variable y depende del momento de su escritura. Como señala Roland Barthes (1996: 109), los aforismos muestran un mundo escindido o dividido entre lo bueno y lo malo, o lo conveniente y lo inconveniente; vicios y virtudes que componen, en palabras de este autor, ese universo confrontado de las *irrealia* de lo deseable pero inexistente, y las *realia* de esos objetos y valores que componen el mundo real y del que las virtudes son solo sueños. Sin embargo, los contenidos que conforman cada uno de estos dos bloques del eje valorativo no son fijos ni estables, sino variables, pues dependen de distintas situaciones y distintos momentos históricos. De esta forma, el aforismo revela su potencia expresiva y su capacidad comunicativa, por ser un género siempre actualizable y reutilizable.

En este sentido, llama la atención cómo en el caso de los aforismos españoles analizados existe, en general, cierta coherencia y homogeneidad en relación con los temas tratados y con los aspectos que se denuncian, lo que no invalida la individualidad o la particularidad de los distintos autores y el estilo personal de cada una de sus formulaciones.

Por último, los aforismos se revelan como una escritura que más que complacer o tranquilizar busca la reflexión del lector e intenta provocar un cambio, ya sea de pensamiento o de acción. Se trata, en definitiva, de un género orientado a la mejora de una situación dada, en el que la expresión literaria se une al contenido filosófico y ético, en una propuesta no ficcional, cuyos efectos, que incluyen al autor y al lector o lectores, se extienden o se prolongan más allá del texto e incitan a la reflexión, a la toma de una postura determinada o a diferentes tipos de acción o movimiento.

En los tres aspectos o niveles analizados, el aforismo se muestra como una expresión de carácter dinámico, tanto en su concepción o ideación como en su expresión o formulación y en los efectos que produce, que cuestiona y desafía no sólo un determinado estado de cosas, sino también los límites mismos de lo literario como tal y los roles de las figuras que intervienen o participan en su proceso de comunicación, por lo que resulta un género muy productivo, en consonancia con las preocupaciones y las reflexiones propias de la época contemporánea.

Bibliografía

- ACOSTA AIDE, Santiago. “Ética y literatura: búsqueda de un objeto propio”. *Ética y literatura contemporáneas en tiempos de encrucijada*. VV.AA. Madrid: Fundación Rielo, 2011. 227-241.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- BARTHES, Roland. “La Rochefoucauld: reflexiones o sentencias y máximas”. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI. 93-121. 1996 (1972).
- BELTRÁN, Fernando. “Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)”. *Leer* (1989).
- BUNDGAARD, Ana. “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”. *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*. Ed. Juan Francisco García Casanova. Granada: Comares, 2002. 67-94.
- COMENDADOR, Luis Felipe. *No pasa nada si a mí no me pasa nada*. Salamanca: Delirio, 2009.
- DE LA FLOR, Fernando (pról.). *No pasa nada si a mí no me pasa nada*. Ed. Luis Fernando Comendador. Salamanca: Delirio, 2009. 7-18.
- EDER, Ramón. *La vida ondulante. Hablando en plata, Ironías y Pompas de Jabón*. Sevilla: Renacimiento, 2012.
- . *Aire de comedia*. Sevilla: Renacimiento, 2015.

Los aforismos en la literatura española actual. La dimensión ética
de la escritura

- FALCÓN, Enrique. *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol, 2007.
- GALÁN, Julio César. “Relámpagos del pensamiento, cohetes reflexivos”. *Benjamín Prado. Pura lógica*. Madrid: Hiperión, 2014.
- GARCÍA, Eduardo. *Las islas sumergidas*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2014.
- GATICA COTE, Paulo Antonio. “La hibridez por norma: Algunas calas en la aforística española contemporánea”. *ALEC* 41.1 (2016): 27-44.
- GONZÁLEZ, José Ramón. *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología (1980-2012)*. Gijón: Ediciones Trea, 2013.
- HELMICH, Werner (2006), “L’ aforisma como genere letterario”. *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell’ aforisma*. Ed. Mario Andrea Rigoni. Venecia: Marsilio Editori, 2006. 19-49.
- LLORENTE, Marina. *Poesía en acción: Poemas críticos en la España contemporánea*. Tenerife: Baile del Sol, 2014.
- MARCHESE, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel, 2000.
- MARTÍNEZ, Erika. “El aforismo en castellano, tradición y vanguardia”. *Letral* 7 (2011): 30-33.
- . “Añicos. El aforismo español de los siglos XX y XXI”. *Mercurio* 137 (2012a): 14-16.
- . “Ficción y urgencia: el aforismo en castellano de las greguerías a los tweets”. *Les Ateliers du SAL*, (2012b): 283-292.
- . “Ideas en desbandada. Notas sobre el aforismo contemporáneo”. *Ínsula* 801 (2013): 3-7.
- MARZAL, Carlos. *Electrones (Aforismos)*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2007.
- . “Lo breve interminable (el aforismo como escritura poética)”. *Poesía española posmoderna*. Ed. María Ángeles Naval López. Madrid: Visor, 2010. 143-156.
- . *La arquitectura del aire*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- NEILA, Manuel. “Proclamación de la sonrisa”. *Clarín. Revista de nueva literatura* noviembre (2008).
- NEUMAN, Andrés. *El equilibrista. (Aforismos y microensayos)*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- OLIVÁN, Lorenzo. *El mundo hecho pedazos*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- . *Hilo de nadie*. Barcelona: DVD Ediciones, 2008.
- PÉREZ, Rolando. “Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)”. *Letras Hispánicas* 9.2 (2013).
- PRADO, Benjamín. *Pura lógica. (500) aforismos*. Madrid: Hiperión, 2012.
- RECAS, Javier. *Relámpagos de lucidez. El arte del aforismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014.

- ROUKHOMOVSKY, Bernard. *Lire les formes brèves*. Paris: Nathan/VUEF, 2001.
- SALDAÑA, Alfredo. “Poesía española y posmodernidad: ideología y estética”. *Interlitteraria* 4 (1999): 132-149.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*. Madrid: Visor, 2014.
- SERNA, Justo. “Actualidad del aforismo”. *Mercurio* 137 (2012): 8-9.
- SPANG, Kurt. “Ética y estética en la literatura”. *Anuario Filosófico* 21 (1988): 171-181.

LOGOTHETES



Felipe Oliver

Universidad de Guanajuato

Un vampiro en Ciudad Juárez. ¿Fantasía o capitalismo gore? Análisis de *Los cuervos* de César Silva Márquez

Recibido: 12.08.2017 / Aceptado: 04.12.2017

Resumen: *Los cuervos* (2006) del mexicano César Silva Márquez, propone una trama desconcertante: un supuesto vampiro llamado Pedro atormenta a un oficinista para que le consiga mujeres. El escenario es Ciudad Juárez, conocida internacionalmente por una larga cadena de feminicidios que hasta ahora no han sido esclarecidos por las autoridades. La narración pareciera sugerir una explicación sobrenatural para los crímenes a través de la figura del vampiro. La coexistencia entre lo real y lo fantástico que pone en escena el texto posibilita una serie de reflexiones tan complejas como sugerentes: ¿cuál es la funcionalidad del vampiro como significante para representar la violencia de la conocida ciudad fronteriza?, ¿cuáles son las dinámicas sociales y culturales de Ciudad Juárez que posibilitan la verosimilitud del vampiro dentro de la ficción? Este trabajo esboza algunas reflexiones sobre el curioso pero efectivo maridaje entre la ciudad mexicana real y la figura ficcional del vampiro.

Palabras clave: Vampiro. Frontera. Ciudad Juárez. César Silva Márquez

Abstract: *Los cuervos* (2006) by Mexican César Silva Márquez, proposes a perplexing plot: the presence of a vampire named Pedro torturing and killing women. The scene is Ciudad Juárez, internationally known for a long chain of murders against women that until now have not been clarified by the authorities. The novel seems to suggest a supernatural explanation for crimes through the figure of the vampire. The coexistence between the real and the fantastic that puts the novel in the scene makes possible a series of very complex and suggestive reflections: what is the functionality of the vampire as a symbol to represent the violence in the well-known Mexican border city? What are the social dynamics and cultural elements of Ciudad Juárez that make possible the verisimilitude of the vampire within the fiction? This paper analyses the curious and yet effective marriage between the real Mexican city and the fictional figure of the vampire.

Keywords: Vampire, Borderline, Ciudad Juárez, César Silva Márquez

Los cuervos (2006), *nouvelle* del mexicano César Silva Márquez, es a todas luces una obra desconcertante. Los personajes han sido mínimamente trazados y la obra no desarrolla una trama clara y definida. Por el contrario, entrega una serie de viñetas sobre la vida cotidiana de un conjunto de personajes interrelacionados por las dinámicas sociales de Ciudad Juárez. Así, a través del fragmento y la dispersión, los personajes comparten protagonismo con la conocida ciudad mexicana, otorgando al lector una imagen perturbadora sobre la vida en la frontera. Ahora, y con esto entro directamente en materia, dentro de las múltiples tramas que *Los cuervos* esboza sin llegar jamás a completar, acaso la más siniestra es la de un supuesto vampiro mutilando y asesinando a “mujeres que nadie extraña” (2006: 21). El escenario, conviene insistir, es Ciudad Juárez, conocida internacionalmente por una larga cadena de feminicidios que hasta ahora no han sido esclarecidos por las autoridades. Por consiguiente, la narración pareciera sugerir una explicación sobrenatural para los crímenes a través de la figura del vampiro. El texto superpone una presencia mítica y espectral en un espacio urbano real con problemáticas muy concretas. La coexistencia entre lo real y lo fantástico que pone en escena la novela posibilita así una serie de preguntas tan complejas como sugerentes: ¿cuál es la funcionalidad del vampiro como signifiante para representar la violencia de la conocida ciudad fronteriza? Y en sentido contrario, ¿cuáles son las dinámicas sociales y culturales de Ciudad Juárez que posibilitan la verosimilitud del vampiro dentro de la ficción? A lo largo de este trabajo quisiera esbozar algunas reflexiones sobre el curioso pero efectivo maridaje entre la ciudad mexicana real y la figura ficcional del vampiro.

A manera de resumen, la primera mención sobre el supuesto vampiro aparece en el quinto capítulo de la novela, cuando Héctor invita a su colega Raúl a beber una cerveza después del trabajo. Ahí el primero le confiesa al segundo que conoce a un vampiro llamado Pedro, y que periódicamente le consigue mujeres. Raúl, como es de esperar, no cree en las palabras de Héctor y abandona el bar extrañado. A partir de ese momento, sin embargo, comienza a seguir con detenimiento las noticias sobre mujeres mutiladas y asesinadas en la ciudad y poco a poco se convence de la presencia real del vampiro, e incluso decide cazarlo. Héctor, por su parte, se presenta en la oficina con rasguños en la cara y un creciente deterioro físico que él mismo atribuye a su imposibilidad de liberarse del yugo del vampiro. Por último, Adriana, jefa de Raúl y Héctor, una noche cualquiera en un bar descubre la persistente mirada de un hombre parecido a Héctor; aunque no llega a interactuar con él más allá del intercambio de miradas, en lo sucesivo Adriana verá su sueño perturbado por el cada vez más persistente recuerdo del hombre en el bar. Unos días después, el propio Héctor le aconsejará a Adriana que no acuda a los centros nocturnos del centro de la ciudad.

Finalmente, y después de haber rondado por la ciudad durante varios días con una daga bajo el asiento del automóvil, Raúl observa a una pareja forcejeando en la calle y decide intervenir en lo que considera un pleito doméstico pero queda petrificado por la mirada que le dirige el agresor. Raúl se convence entonces que el hombre es el vampiro Pedro, reconoce su propia impotencia ante el poder sobrenatural del agresor, y se queda petrificado en la calle sin poder ayudar a la víctima. Al final de la novela Raúl se reincorpora a su cotidianidad y termina por auto-convencerse de que el episodio se trató de una simple riña doméstica y se olvida del vampiro al tiempo que su esposa, Beatriz, comienza a obsesionarse con él.

Sirva el resumen recién expuesto para comprender el deliberado efecto de ambigüedad presente en la narración. Siguiendo los códigos del relato fantástico clásico, Silva Márquez evade las explicaciones que pudiesen descartar o confirmar la presencia real del vampiro dentro de la ficción; por el contrario, recrea las escenas desde la subjetividad de los personajes para instalar en el lector la duda o vacilación¹ que constituye, en sí, la esencia de lo fantástico. El lector no cuenta con elementos suficientes para decidir si el vampiro es sólo una ficción elaborada por Héctor, el autor real de los asesinatos, o si por el contrario es una presencia real y efectivamente utiliza a este para conseguir mujeres; después de todo, su sombra flota como una presencia ominosa perturbando por igual a Raúl, Adriana y Beatriz. Silva Márquez entiende a la perfección la estructura del relato fantástico clásico presentando al vampiro a través de la subjetividad de los personajes. Es decir, no hay un “contacto” directo entre el lector y Pedro; las menciones y visiones del supuesto vampiro aparecen siempre mediadas por la mirada y/o las palabras de un tercero, Héctor, Raúl, Adriana, etc. La pregunta más oportuna entonces no es si existe realmente una criatura mítica dentro del universo posible de *Los cuervos*, sino por qué los personajes pueden en un momento dado aceptar como “natural” su existencia. La respuesta, sin duda, reside en el contexto.

En “La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez 1993-1999”, la profesora Julia Estela Monárrez Fragoso señala que, de acuerdo a las autoridades, 198 mujeres fueron asesinadas entre el año 1993 y 1999 en la ciudad fronteriza. Por su parte, en su ya clásico reportaje *Huesos en el desierto* (2002), el novelista, ensayista y periodista Sergio González Rodríguez amplía el periodo y computa un total de 328 víctimas durante los años 1993-2003 (la novela de Silva Márquez obtuvo el premio “Border of words” el año 2005 y fue publicada un año después por el fondo editorial Tierra Adentro).

¹ No creo necesario ahondar en la tesis de Tzvetan Todorov sobre la importancia de la vacilación para el género fantástico pues se trata de un concepto bastante conocido. Véase su clásico estudio *Introducción a la literatura fantástica*.

De esos 328 asesinatos, un número incierto que oscila entre 86 y 142 fueron perpetrados con violencia sexual. Los números, aunque imprecisos, son más que contundentes para establecer un marco de referencia del espacio en el cual transcurre la ficción. Ciudad Juárez es conocida internacionalmente por los crímenes sistémicos en contra de las mujeres tanto como por la ausencia de una intervención real del Estado para prevenir, esclarecer y castigar a los culpables de los mismos. De hecho, el que las cifras varíen de manera considerable de un documento a otro (de 86 a 142 crímenes sexuales por ejemplo) es ya significativo de una importante omisión. Situación paradójica; los crímenes son harto conocidos, los responsables y sus móviles no. Como bien señala Rita Segato, “La impunidad, a lo largo de los ahora once años, se revela espantosa, y puede ser descrita en tres aspectos: 1. Ausencia de acusados convincentes para la opinión pública; 2. Ausencia de líneas de investigación consistentes; y 3. La consecuencia de las dos anteriores: el círculo de repetición sin fin de este tipo de crímenes” (2004: 5). Y es justamente en esta ambigüedad y falta de culpables o investigaciones consistentes y creíbles, en la incompletitud misma de los crímenes, que la figura del vampiro emerge para cerrar el sentido. Como bien señala Slavoj Žižek, quien como ya es habitual se apoya a su vez en Lacan, la realidad (o si se prefiere la construcción social de la realidad) nunca está completa, siendo inevitable entonces que aquello que permanece forcluido regrese bajo el manto de lo fantástico. Citando al esloveno:

Este real (la parte de la realidad que permanece no simbolizada) regresa bajo el aspecto de apariciones fantasmales. Consecuentemente, “espectro” no debe confundirse con “ficción simbólica”, con el hecho de que la realidad misma tiene la estructura de una ficción, puesto que está construida simbólicamente (o, como lo expresan algunos sociólogos, “socialmente”); las nociones de espectro y de ficción (simbólica) son codependientes en su misma incompatibilidad [...] para expresarlo en forma simple, la realidad no es nunca directamente “ella misma”, se presenta sólo mediante su simbolización incompleta-fallida, y las apariciones espectrales se materializan en la brecha misma que separa eternamente a la realidad de lo real, y gracias a la cual la realidad posee eternamente el carácter de ficción (simbólica): el espectro da cuerpo a aquello que escapa a la realidad (simbólicamente estructurada) [...] esto es lo que no toman en cuenta todos los intentos por separar claramente a realidad “verdadera” de la ilusión (o fundamentar la ilusión en la realidad): si (lo que experimentamos como) “realidad” fuera a emerger, algo debe ser forcluido de ella, es decir, la “realidad”, como la verdad, por definición no está nunca “completa”. Lo que oculta el espectro no es la realidad, sino su “primordialmente reprimido”, esa x irrepresentable en cuya represión se basa la realidad misma². (1999: 118)

² Comillas, cursivas y paréntesis del autor.

Esto quiere decir que el vampiro no oculta la realidad, su funcionalidad como figura mítica espectral no es la de encubrir a los verdaderos culpables de los terribles asesinatos en contra de las mujeres. La presencia del vampiro no es la de un “distractor político” que permita a los responsables permanecer en la sombra, continuando con sus tropelías mientras la verdad de los crímenes permanece oculta detrás de la cortina de humo que ellos mismos levantaron para protegerse. Por el contrario, el vampiro irrumpe justamente porque hay un vacío que necesita ser colmado entre lo real y su construcción simbólicamente estructurada y socialmente compartida. Los crímenes en Ciudad Juárez son desde luego reales, pero no existe una narración que los vuelva inteligibles y los dote de sentido. Este vacío entre el hecho (lo real) y su relato (la realidad como una construcción simbólico-social) es justamente lo que posibilita que el espectro aparezca para completar el sentido. Como bien señala Magali Velasco,

lo único que se sabe es que hay cadáveres, pero nadie sabe quién o quiénes son los asesinos, ninguna justicia se cumple, en nadie se puede confiar y sólo queda el dolor, la indignación, la pérdida, el terror. Así, Raúl, el joven ingeniero no tendrá certeza alguna sobre la existencia del vampiro, tampoco el lector; Adriana, la jefa de Raúl y Héctor, será una víctima más y no habrá nadie que lo evite. En *Los cuervos* no hay respuestas, reina la tergiversación de datos como bien saben hacerlo los medios de comunicación y los organismos de gobierno. Como una huella en la arena, la verdad en Ciudad Juárez se calla, se ensordece, se confunde, se reinventa³.

El vampiro, que puede o no ser real, funciona y es verosímil porque los personajes y el lector conocen e identifican el referente extraliterario en el que se desarrolla la diégesis. Después de todo, la aparición espectral del vampiro como explicación última de los feminicidios es apenas un poco más fantástica que otras tantas hipótesis que en su momento se han barajado en la imaginación popular de los mexicanos. Hablamos de un repertorio que incluye desde asesinatos seriales hasta una industria de cine *snuff* operando con plena impunidad en la frontera, pasando por rituales religiosos, sectas satánicas y orgías entre narcotraficantes y políticos. No en vano Sergio González Rodríguez describe la ciudad mexicana como una *Twilight Zone* en la que todo puede pasar.

Ahora, a pesar de su deliberada ambigüedad y fragmentación, existe una escena clave en *Los cuervos* que me atrevería incluso a identificar como el clímax de la obra. Me refiero al encuentro fortuito entre Raúl y un hombre

³ Disponible en <http://revistareplicante.com/el-vampiro-como-agente-de-la-hiperviolencia/> [12/12/2017].

al que el primero reconoce o cree reconocer como el vampiro Pedro. La descripción exacta de la escena es la siguiente:

Una ruidosa discusión entre un hombre y una mujer me despertó, la escena ocurría a unos pocos metros de mí. Me apropié nerviosamente del cuchillo bajo el asiento, era inevitable caminar hasta aquel hombre y asustarlo. Mis manos estaban ansiosas. El forcejeo que presenciaba tenía un fin, subir a la mujer a un automóvil. La muchacha oponía una resistencia inútil contra la sujeción del tipo, ¿por qué nadie salía a su rescate con semejantes gritos? Respiré profundo, llevé mi mano a la puerta del auto y un hormigueo me recorrió, de pronto el hombre se percató de mi presencia y me sonrió, fue como si presumiera la fuerza que emanaba de él, sentí el vacío onírico de caer en el infinito. Ese fue el principio para comenzar a llorar, una lágrima le siguió a otra, en aquellos ojos reconocí que algo similar había pasado antes: mucho tiempo atrás alguien lo quiso detener y fue imposible. (2006: 79-80)

Es evidente que el supuesto vampiro ha sido despojado de todos los atributos con los que la cultura popular lo ha revestido: no tiene garras ni colmillos afilados, la piel pálida, una enorme joroba y grotesca apariencia de roedor o, por el contrario, una seductora apariencia andrógina e hipersexualizada⁴. El texto lo describe simplemente como “hombre” o “tipo”. ¿Por qué entonces resulta tan aterrador? ¿Por qué Raúl, que durante días recorrió el centro de la ciudad en busca del vampiro para exterminarlo, queda impotente ante la sonrisa que le dirige el hombre y se convierte en un simple espectador más de un acto de violencia? La respuesta reside justamente en la ausencia de todos los rasgos prototípicos del vampiro, tanto en sus versiones más grotescas como en las más erotizadas. Es decir, el

⁴ Jorge Martínez Lucena (2010) ha explicado con claridad y abundantes ejemplos la paulatina humanización del vampiro en decenas de ficciones contemporáneas. Desde los matutinos paseos londinenses del Drácula de Francis Ford Coppola interpretado por Gary Oldman, a la familia Cullen (de la zaga Crepúsculo) que renunció a la sangre humana para integrarse plenamente a la comunidad alimentándose de la sangre de los animales que ellos mismo cazan en las montañas, el vampiro ha comenzado un tránsito del monstruo al narciso. Por su parte, David Roas describe un proceso evolutivo del vampiro depredador al vampiro humanizado para desembocar finalmente en un vampiro naturalizado completamente integrado a la vida social y cuya condición ha sido abiertamente aceptada por la comunidad, como en la popular serie de televisión *True Blood*. En estos casos el vampiro ha perdido su carácter transgresor y “es naturalizado mediante un proceso que desemboca en lo maravilloso o que incluso instaura una nueva forma de realismo mágico” (Roas 2013: 450). En la novela de Silva Márquez el supuesto vampiro es un depredador sanguinario que altera la psique de los personajes, por lo que tendríamos que ubicarlo como un vampiro humanizado.

vampiro en este caso ha sido despojado de su componente fantásmico. En efecto, de acuerdo una vez más con Zizek, para poder enfrentar el horror la imaginación reviste la amenaza con el manto de la fantasía pues de otra manera resulta insoportable. Ejemplo del mismo Zizek: el horror de un accidente de avión es tal que antes de iniciar el vuelo la aerolínea pone en funcionamiento la fantasía del “accidente feliz”, mostrándonos un personal capacitado para hacer frente a cualquier emergencia, mostrándonos las mascarillas de oxígeno y explicando la ubicación de los salvavidas y las puertas de emergencia. Sabemos que ante una crisis real tanto el personal de la aerolínea como los instrumentos que nos ofrecen son inútiles, pero “compramos” la fantasía para poder enfrentar el vuelo. De ahí que en la conocida película *The fifth club* (1999) de David Fincher, el protagonista Tyler Durden intercambie en un avión las micras con las instrucciones de seguridad con dibujos de caritas felices y pasajeros ecuanímenes por imágenes llenas de sangre, cuerpos mutilados, y gente histérica superada por el horror. Un horror que consiste en despojar a los pasajeros del componente fantásmico del accidente feliz para enfrentarlos al accidente real.

En el caso de *Los cuervos*, el vampiro emerge como una figura espectral que aterriza a Raúl no precisamente porque se revele revestido de una apariencia fantásmica (las garras, los colmillos y la joroba) sino todo lo contrario, porque aparece despojado de ella. Por paradójico que esto parezca, el vampiro como un espectro no sólo irrumpe para completar la realidad sino que además nos protege de ella: la criatura mítica emerge para que pueda permanecer forcluido un hecho aún más perturbador: en ciudad Juárez los crímenes son perpetuados por simples “hombres” o “tipos” amparados en la complicidad, la indiferencia o la impotencia de los ciudadanos. No en vano el nombre del supuesto vampiro es simplemente Pedro, acaso el nombre más común del planeta. Es preferible entonces atribuir los feminicidios a una extraordinaria criatura mítica antes que afrontar la absoluta y sistemática normalización del crimen contra las mujeres dentro de las dinámicas cotidianas de Ciudad Juárez. En síntesis, la figura espectral del vampiro emerge no para reprimir la realidad, sino para salvaguardar lo “primordialmente reprimido” en cuya represión se sustenta la construcción misma de la realidad juarense como una cultura del feminicidio⁵.

Ahora, si ya ha sido explicada la funcionalidad del vampiro como un espectro fantástico que completa la realidad garantizando en paralelo que la parte convenientemente reprimida *continúe reprimida*, falta ahora explicar por qué esta criatura en específico resulta tan convincente en el marco de la ficción que ahora nos convoca. Es decir, falta revisar cuál es la funcionalidad del vampiro como significante para representar/ocultar la violencia en la

⁵ Véase el trabajo de Julia Estela Monárrez Fragoso (2009).

conocida ciudad mexicana. La primera respuesta que acaso viene a la mente apunta al carácter depredador y sanguinario del vampiro. Es verdad que en los últimos años en la literatura, el cine, el comic y la televisión hemos presenciado como paulatinamente el vampiro se ha ido humanizando, mostrando empatía por sus víctimas y/o rechazo por su propia condición vampírica e incluso liberándose de ciertas limitantes tradicionales como la exposición a la luz solar. Sin embargo, aún en estos casos lo esencial permanece: “el vampiro mantiene su dimensión terrorífica, sobrenatural, imposible. Porque dicho ser es una entidad subversiva, altera el orden «natural» de la vida. Es un monstruo, está más allá de la norma” (Roas 2013: 450). Bajo este punto de vista el vampiro, por su monstruosidad y dimensión terrorífica, se impondría como la única figura capaz de representar el horror en una sociedad en donde el crimen se ha normalizado hasta perder su carácter transgresor. Sin embargo, la contradicción de esta lectura salta a la vista de inmediato: si la violencia es sistémica y por lo tanto ha perdido su capacidad para generar asombro, si el crimen ha dejado de subvertir el orden para convertirse en el orden mismo, la transgresión violenta que encierra el vampiro pierde toda su efectividad. De hecho, la función de representar la ominosa presencia de la muerte en la novela la asumen los cuervos, no en vano esta ave es la que da título a la obra. Y en efecto, a todo lo largo del texto los cuervos aparecen aquí y allá para enrarecer la atmósfera. De hecho la novela abre con una imagen sugestiva:

Beatriz volvió a tener una pesadilla. La semana pasada soñó que su abuela se despedía de ella, sentía el abrazo, la calidez de su aroma. Habló a casa y todo estaba bien. Ahora, dormida, comienza a llorar y palmeo delicadamente su hombro tratando de calmarla, ¿qué más puedo hacer? Es muy temprano, los cuervos graznaron en la ventana. Los sueños de Beatriz me inquietan tanto como esos pájaros polvosos. El graznido siempre lo asocio con películas de terror o viajes a lugares donde algo importante puede pasar, no en este desierto. (2006: 11)

La presencia de la muerte, la vulnerabilidad de la mujer y la amenaza de que algo terrorífico puede pasar en el desierto se condensan en la figura de los cuervos graznando en la ventana. El terror y la muerte como una cotidianidad plenamente instalada en el tejido social de Ciudad Juárez aparecen ya desde el primer párrafo de la novela sin necesidad de recurrir al vampiro, que aparece hasta el quinto capítulo. Esta imagen se duplica con apenas unas variantes en la última página de la novela, “los cuervos siguen en la ventana, en los surcos arenosos el sol descubre una ligera niebla, son las siete de la mañana; Beatriz duerme y la dejo descansar, toda la noche se agitó. En los campos secos el sol construye un muro rojizo. La calefacción se enciende” (2006: 90). La muerte terrorífica y espectacular (como en las

películas según palabras del propio Raúl) y no obstante cotidiana encuentra su símbolo en la presencia siempre cercana de los cuervos en el espacio íntimo de Raúl y Beatriz. Por consiguiente, la efectividad del vampiro como un significante que aporta algo más que sólo muerte a la novela debemos explicarla desde una base distinta. Dicho con otras palabras, el vampiro tiene que estar en representación de algo más que la muerte, simbolizada a través de los cuervos.

El vampiro es un personaje fronterizo pues habita un espacio ambiguo entre la vida y la muerte. Esta característica es esencial para pensar a Ciudad Juárez, pues si bien es cierto que en el discurso académico de las ciencias sociales las fronteras han sido idealizadas como laboratorios posmodernos en donde el sujeto se apropia de diversos códigos culturales para construir una identidad híbrida, en la práctica las fronteras son también el espacio idóneo para el desarrollo de lo que Sayak Valencia define como capitalismo gore. En efecto, las ciudades fronterizas mexicanas son un fértil caldo de cultivo para la aparición de mercados ilegales, para la emergencia de grupos criminales que eludiendo a ambos Estados se erigen como el poder de facto en la región, para la circulación lo mismo de drogas que de personas transformadas en simples mercancías desechables (migrantes y/o mujeres) y para la práctica de conductas extremas por parte de grupos criminales que buscan el empoderamiento a través del uso espectacular de la violencia. De ahí la necesidad de

deslindarnos de posiciones que glorifican absolutamente las fronteras como espacios esencialmente híbridos y posmodernos, dado que dicha postura nos remite a una lectura dolosa, reducida y celebratoria que integra las polaridades a manera de lego que puede montarse y desmontarse, pero que está lejos de considerar las verdaderas implicaciones físicas que recaen sobre los cuerpos a través de sus condiciones socioeconómicas y geopolíticamente situadas. (Valencia 2016: 136)

El modelo económico neoliberal y la globalización no ha sido capaz de universalizar el acceso al consumo, pero sí el deseo de consumir. Por consiguiente, para los cuerpos geopolítica y socioeconómicamente situados del otro lado de la frontera, la ilegalidad y la violencia suponen el único medio para satisfacer el deseo de consumo y acceder a los beneficios de ese primer mundo situado a sólo a unos metros de distancia:

Así, bajo las demandas del hiperconsumismo, la precariedad y constricción estatal surgen en las fronteras nuevas formas de socialización y de autoridad que se recombinan a sí mismas y reconfiguran el concepto de periferia, alojando y configurando subjetividades endriagas que a su vez conforman verdaderos ejércitos sin Estado. Tal es el caso de las redes criminales y los cárteles de la droga en la frontera norte mexicana, que fraguan así un poscolonialismo *in*

extremis que recombina las lógicas del consumo y de la frustración, y designan a la violencia explícita y las prácticas ilegales como motores de acción radical para la autoafirmación. (Valencia 2016: 137)

Esta paradoja entre un mundo desarrollado que desea y consume de manera regulada y pasiva, y un mundo subdesarrollado que desea y consume a través de la ilegalidad y la violencia, deviene en un capitalismo gore cuya ubicación no se limita de manera exclusiva a la frontera mexicana pero que sí encuentra en ella las condiciones ideales para afianzarse y propagarse. En el caso específico de Ciudad Juárez, la tensión socioeconómica ha sido expresada con lucidez por Rita Segato:

Frontera entre el exceso y la falta, Norte y Sur, Marte y la Tierra, Ciudad Juárez no es un lugar alegre. Abriga muchos llantos, muchos terrores.

Frontera que el dinero debe atravesar para alcanzar la tierra firme donde el capital se encuentra, finalmente, a salvo y da sus frutos en prestigio, seguridad, confort y salud. La frontera detrás de la cual el capital se moraliza y se encuentran los bancos que valen la pena.

La frontera con el país más controlado del mundo, con sus rastreos de vigilancia cerrada y casi infalible. A partir de ese punto, de esa línea en el desierto, cualquier negocio ilícito debe ser ejecutado con un sigilo más estricto, en sociedades clandestinas más cohesionadas y juradas que en cualquier otro lugar. El lacre de un silencio riguroso es su requisito.

La frontera donde los grandes empresarios viven de un lado y “trabajan” del otro; de la gran expansión y valorización territorial – literalmente, terrenos robados al desierto cada día, cada vez más cerca del Río Bravo. La frontera del tráfico más lucrativo del mundo: tráfico de drogas, tráfico de cuerpos.

La frontera que separa una de las manos de obra más caras del mundo de una de las manos de obra más baratas.

Esa frontera es el escenario del mayor y más prolongado número de ataques y asesinatos de mujeres con *modus operandi* semejante de que se tiene noticia en “tiempos de paz”. (2004: 9-10)

Estas realidades lejos de contraponerse de manera violenta son interdependientes. No podemos soslayar que la ilegalidad del tercer mundo es posible (además de por su obvia escasez material, la ineficiencia de sus autoridades y los alarmantes niveles de corrupción de sus instituciones) gracias a la existencia de un primer mundo ávido de bienes y experiencias ilícitas, trátese de sexo, drogas, juego, etc. En la sociedad actual del hiperconsumo todo está permitido siempre y cuando reporte ganancias. Bajo este punto de vista la funcionalidad del vampiro como un significante capaz de simbolizar los extremos comienza a delinearse: personaje fronterizo por excelencia, atrapado en un espacio ambivalente entre la vida y la muerte, el vampiro supone la

elocuente representación de un no-lugar a medio camino entre, por una parte, el orden, la abundancia la legalidad y el puritanismo anglosajón y, por otra parte, el caos, la escasez, lo ilícito y la hiperviolencia mestiza. De hecho, al analizar las decenas de representaciones del vampiro disponibles en el cine, la televisión y la literatura acaso lo primero que llama la atención es la capacidad del vampiro para representar extremos antagónicos: su apariencia física oscila de la animalidad más grotesca a la extrema belleza andrógina, mientras que su comportamiento pasa de la violenta depredación en contra del más vulnerable a una moderación y renuncia capaz de encontrar sustitutos de la sangre humana para sobrevivir sin lastimar. Así, el único rasgo que en común comparten todos los vampiros, acaso lo único que lo universaliza, reside en la no-vida. Negar la ambivalencia del vampiro implica negar su naturaleza misma. En el caso mexicano esta afirmación puede calcarse sin problema sustituyendo el vocablo “vampiro” por “frontera”. En las ciudades fronterizas mexicanas el Estado y el crimen organizado, la economía legal y la ilegal, la sexualidad y la muerte y así un largo etcétera, lejos de contraponerse parecen complementarse en un lugar ambiguo en donde las prácticas de unos y otros son indiscernibles. De hecho, Sergio González Rodríguez en su ya citada investigación periodística *Huesos en el desierto*, atribuye un porcentaje de las muertes de Juárez a las prácticas sexuales-homicidas de una especie de cofradía integrada por empresarios, policías, militares, políticos y narcotraficantes a ambos lados de la frontera. Esta tesis será retomada por el famoso novelista Roberto Bolaño en “La parte de los crímenes” presente en su novela monumental *2666*. Así, por su carácter fronterizo y su admirable capacidad para absorber y asimilar los más antagónicos extremos, el vampiro es acaso el único símbolo posible para representar la frontera mexicana.

En síntesis, *Los cuervos* es una novela polisémica sumamente efectiva. Reproduce la estructura tradicional del relato fantástico al mismo tiempo que retrata complejas problemáticas sociales que pueden ser corroboradas en la realidad inmediata de Ciudad Juárez. Este curioso maridaje es posible gracias a la figura del vampiro cuya presencia cumple con al menos dos funciones muy marcadas en la novela; desde el punto de vista del psicoanálisis, se trata de un espectro que emerge para completar el vacío en torno a los feminicidios de la ciudad fronteriza. Esto no quiere decir que los crímenes queden así reducidos y explicados a la presencia improbable pero verosímil (en el mundo posible del texto) de una figura quimérica sino todo lo contrario: el vampiro emerge y es aceptado sin fricciones por el lector porque no hay una explicación, sólo crímenes y víctimas pero sin criminales. Desde el punto de vista sociológico, por otro lado, el vampiro condensa la ambigüedad e hibridez de la frontera mexicana: el drama de un mundo próspero, organizado y racional y su contraparte pobre, caótica e irracional establecen una tensión violenta que cruza y define las prácticas sociales de Ciudad Juárez. El vampiro da cuerpo a estas

problemáticas, no las explica o aclara pero al menos las representa. El resultado final es una novela admirable que reúne en un extraño pero seductor maridaje al género fantástico con las problemáticas urbanas.

Bibliografía

- GÓNZALEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- LUCENA, Jorge Martínez. *Vampiros y Zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- MONÁRREZ FRAGOSO, Julia Estela. *Trama de una injusticia. Femicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. México: El Colegio de la Frontera Norte y Miguel Ángel Porrúa, 2013.
- ROAS, David. “Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”. *Letras & Letras* 28, vol. 2 (2013): 441-455.
- SEGATO, Rita Laura. “Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez (nova versão)”. *Serie Antropología* 362 (2004): 1-20.
- SILVA MÁRQUEZ, César. *Los cuervos*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1994.
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, México, Paidós, 2016.
- VELASCO VARGAS, Magali. “El vampiro como agente de la hiperviolencia. Asesinato en la lavandería china, de Juan José Rodríguez, y *Los cuervos*, de César Silva Márquez”. *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*, 12 Julio 2010. <http://revistareplicante.com/el-vampiro-como-agente-de-la-hiperviolencia/> [12/12/2017]
- ZIZEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Trad. de Clea Braunstein Saal. México: Siglo XXI, 1999.

Giuseppe Gatti Riccardi

Università degli studi Guglielmo Marconi – Roma

Presencias fantasmales en la cuentística fantástica del Uruguay contemporáneo. Dos modalidades de representación del subgénero en la obra de Hugo Burel y Mario Delgado Aparain

Recibido: 23.04.2017 / Aceptado: 30.11.2017

Resumen: Nuestro estudio se propone analizar una vertiente del discurso fantástico, la que se vincula con las historias de fantasmas, dentro de la producción narrativa de dos escritores uruguayos contemporáneos: Hugo Burel (1951) y Mario Delgado Aparain (1949). Objeto de examen serán dos cuentos: “El quinto piso”, que Burel incluyó en la recopilación *Esperando a la pianista y otros cuentos*, y que representa un ejemplo de relato escrito todavía en la época de la dictadura militar en el país (el cuento ve la luz en 1983); y “Un muchacho azul e infinitamente triste”, que Delgado Aparain publicó veinte años después, en 2003, en la recopilación *El canto de la corvina negra y otros cuentos*.

Abstract: Our study aims to analyze a section of fantastic discourse, the one that is linked to ghost stories, within the narrative production of two contemporary Uruguayan writers: Hugo Burel (1951) and Mario Delgado Aparain (1949). The subject of our review will be two short stories: “El quinto piso” which Burel included in the compilation *Esperando a la pianista y otros cuentos*; this short story was published in 1983 and represents an example of a tale written still during the time of the military dictatorship in the country. The second story that we analyze is “Un muchacho azul e infinitamente triste” that Delgado Aparain published twenty years later, in

Lo que se pretende demostrar, apoyándonos en el soporte teórico proporcionado por especialistas como María Negroni o Rosalba Campra, es cómo ambos cuentos se colocan —aún con sus peculiaridades estéticas— dentro de ese marco de transgresión fantástica que basa su retórica del miedo en la oposición entre lo animado (lo que está dotado de movimiento, voluntad, vida) y lo inanimado (la materia inerte, como esculturas, cuadros, o piedras). Dentro de este marco, los dos escritores plantean dos maneras de transgredir a través de la abolición, o suspensión, de las fronteras entre la vida y la muerte. Burel lo hace sirviéndose de la palabra “yo”, es decir permitiendo al narrador designarse a sí mismo y haciendo posible que en el cuento se produzca un “diálogo necesario” entre autor y lector: necesario en tanto en cuanto el “misterio” que en un momento dado invade la narración depende de la subjetividad del narrador: lo sobrenatural no sería, por tanto, sino producto de una construcción mental. En la estructura narrativa del cuento de Delgado Aparain, en cambio, el “narrador representado” ya no es un narrador que pronuncia la palabra “yo”, sino que la voz que observa y narra se multiplica en una pluralidad de “observadores” de tal manera que la percepción conjunta por parte de este narrador múltiple del hecho fantástico es lo que le otorga un status de “realidad”.

Palabras clave: narrativa uruguaya contemporánea, literatura fantástica, Hugo Burel, Mario Delgado Aparain

the compilation *El canto de la corvina negra y otros cuentos*. Based on the theoretical support provided by specialists such as María Negroni and Rosalba Campra, we will try to prove that both stories are placed —even with their aesthetic peculiarities— within that frame of fantastic transgression that bases their rhetoric of fear on the opposition between the animate world (everything with movement, will, life) and the inanimate world (inert matter, such as sculptures, pictures, photographs or stones). Within this framework, the two writers present two ways of transgressing through the abolition, or suspension, of the boundaries between life and death. Burel does it by using the word “I”: it means that he is allowing the narrator to designate himself and to produce within the story a “necessary dialogue” between author and reader: we use the word “necessary” because the “mystery” that suddenly invades the narrative depends on the subjectivity of the narrator and is a product of a mental construction. In the narrative structure of the story of Delgado Aparain, however, the “represented narrator” is no longer a narrator who pronounces the word “I”, but the voice that observes and narrates is multiplied in a plurality of “observers”; in this case, the perception of the fantastic events by this multiple narrator is what gives to the fact a status of “reality”.

Keywords: contemporary Uruguayan narrative, fantastic literatura, Hugo Burel, Mario Delgado Aparain

*Dijo el sombrerero echando la cabeza hacia atrás, con desdén:
“Creo que ni siquiera has hablado nunca con el Tiempo. [...] Pero si mantuvieras buenas relaciones con él, haría casi lo que tu quisieras con el reloj.
(Lewis Carrol, Alicia en el país de las maravillas)*

I. Breves reflexiones sobre el género fantástico y su aplicación al ámbito uruguayo

La literatura fantástica, aun en las diferencias de sus expresiones variadas y multiformes, no deja de representar una forma evolutiva, o una deriva contemporánea, de la literatura gótica, al tiempo que se constituye en un ejercicio de corrosión de la racionalidad humana. Al entrar en contacto con la dimensión más íntima y profunda de la psique individual y colectiva, el género fantástico hace “estallar la significación en direcciones múltiples y amplia, de ese modo, el mundo. [...] En él, un mundo infantil no completamente derrotado consigue balbucear eso que no tiene nombre, en un clima de miedos y sombras inclinadas” (Negroni 2009: 9). El impacto que la escritura fantástica ejerce en la dimensión psicológica del lector es subrayado también por el escritor y crítico literario uruguayo Omar Prego Gadea quien reelabora una afirmación de Cortázar acerca de lo fantástico como grieta que se abre en la arquitectura del orden y señala que lo verdaderamente fantástico no reside tanto “en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para sus mosaicos, arrancándonos de la rutina para ponernos un lápiz o un cincel en la mano” (Prego Gadea 1993: 68).

Considerar el género fantástico como una “literatura de los límites” significa reconocer en ella una relación conflictiva entre dos “territorios”: el mundo tal como lo percibimos y la dimensión en que la significación se multiplica, según un modelo conceptual por el que los relatos, influidos por el idealismo filosófico, descubren la subjetividad de la mente y elevan el mundo de lo sobrenatural al estatus de nuevo universo por narrar. Se trata de una evidencia que se aprecia ya en el origen del discurso fantástico, *in primis* en la novela gótica británica y en el romanticismo alemán¹, y que evoluciona

¹ De entre los más representativos exponentes del género, en la Alemania del romanticismo destaca la figura de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) al que se hará referencia más adelante en la fase de análisis de los cuentos. En la Europa centro-oriental se afirma el nombre de Jan Potocki, polaco, autor de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, en

a lo largo de todo el siglo XIX en textos ya canónicos como *El Golem*, de Gustav Meyrink, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, u *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, además del conjunto de la obra de Edgar Allan Poe y E.T. Hoffman.

En el contexto cultural hispanoamericano de entre finales del siglo XIX y comienzos del XX el proceso de constitución de una cultura centrada en la subjetividad y relacionada con el desarrollo del “yo” y con los conflictos entre —por un lado— eficacia y racionalidad, y —por otro— irracionalidad y anti-intelectualismo, genera una expansión del género: tanto la literatura finisecular como la que se escribe en las dos primeras décadas del siglo XX ensalzan la oposición entre la mecanización y la uniformidad —como productos del desarrollo industrial— y la autonomía de la fantasía. En esta modernidad incipiente, conciencia de sí y destino individual confluyen hacia la elaboración de una “respuesta literaria” a la expansión de la sociedad burguesa capitalista; en estos términos puede afirmarse que:

modernidad y fantasía se solidarizan, y en esta medida y contexto se consolidó significativamente en Hispanoamérica la narrativa fantástica. En cuanto en ella se expresa una disposición espiritual nacida de una vivencia conflictiva, ambigua, de la realidad, es posible definir la narrativa fantástica como modalidad estética genuinamente moderna. (Phillipps-López 2003: 32-33)

El análisis etimológico del origen de la palabra confirma esta línea de interpretación, por la cual los “productos de la fantasía” se cristalizan como reacción a la racionalización de la sociedad: el adjetivo “fantástico” remite al término *phantasticus*, procedente del latín, que se apoya a su vez en el *fantastikós* griego; en el mundo helénico, la palabra *fantastikós* se utilizaba para referirse a “lo que se hace invisible, quimérico, irreal” (Músculo 2005: 11). La incertidumbre que la narrativa fantástica genera en el lector reside justamente en la inexplicabilidad de los hechos narrados, debido a que en el género se verifica el enfrentamiento entre el espacio de lo posible y el de lo imposible, que por su naturaleza tienden a excluirse mutuamente. La coexistencia en el universo de la ficción de dos ámbitos “incompatibles” es causa de incertidumbre y a su vez la característica más peculiar de lo fantástico porque representa la base para determinar la pertenencia de una obra a este género.

cuya escritura se funden la novela gótica, el horror, lo maravilloso y los cuentos de bestiaros. En los países de lengua anglosajona, Robert Louis Stevenson anticipa la llegada de la obra de Edgar Allan Poe y de Henry James, mientras que en el mundo francés se señalan Gérard de Nerval y Villiers de l'Isle Adam.

Según Todorov, el elemento esencial para este tipo de discurso reside en la noción del “narrador representado”: si el narrador se expresa en primera persona y pronuncia la palabra “yo” establece necesariamente un diálogo con el otro, con un “tú” que le otorga sentido. Sobre la base de esta dialéctica, es posible establecer al menos dos líneas interpretativas, relacionadas entre sí: una primera por la cual el pronombre personal “yo” no tiene sentido sin hacer referencia a un “tú” y puede existir sólo reflejándose en un “otro”, que es el lector; y una segunda, que subraya cómo la palabra “yo” le permite al narrador designarse a sí mismo: solo hablando y autodefiniéndose como “yo” adquiere una existencia autónoma².

De esta manera, en el cuento fantástico se produce un diálogo entre autor y lector en el que este último complementa al yo que narra: el lector actúa como un “otro” que se fusiona con el “yo” que cuenta la historia. Esta fusión determina que el “yo” sea percibido como un “él” por el lector y que se consiga la identificación entre el tú-lector y el “yo-narrador”. Todo texto fantástico obliga al lector a tomar conciencia de la necesidad de un pacto: el tú-lector sabe que su acceso al género se concreta solo si acepta adoptar la prescripción sugerida por el narrador. La función cómplice del lector en un cuento fantástico se completa, además, mediante la presencia de un personaje testigo: gracias a él, el lector se siente representado y se simplifica el proceso de identificación entre el personaje y quien lee el cuento. En la mente del lector se produce así una identificación entre el personaje testigo, el narrador y el mismo lector, de tal modo que cualquier duda o titubeo que el personaje testigo pueda sufrir, se transmite al lector y la identificación se completa.

En las páginas que siguen se centrará la atención en estudiar qué tipo de relación se puede establecer entre las reflexiones que se acaban de exponer y las estrategias narrativas que nuestros dos autores, Hugo Burel y Mario Delgado Aparain, aplican a su producción cuentística, en su vertiente fantástica. En el panorama de los cuentos fantásticos uruguayos escritos a partir de los años ochenta del siglo XX resulta frecuente observar cómo la incursión de lo aparentemente inverosímil, insólito o increíble en el espacio vital del hombre suele tener consecuencias nefastas. Así lo señalan Sylvia Lago, Laura Fumagalli y Hebert Benítez Pezzolano recopiladores de una edición de *Cuentos fantásticos del Uruguay*, en cuyo prólogo afirman que los hechos sobrenaturales “suelen cambiar, con carácter frecuentemente fatal o

² Acerca de la interrelación entre el “yo” que narra y el “tú” al que el relato está dirigido, sostiene Músculo que “el pronombre personal *yo* no tiene sentido fuera de la situación de su uso y sin hacer referencia a un *tú*. *Yo* es una palabra con la cual el sujeto hablante se designa a sí mismo sólo en la medida en que está hablando. Únicamente se es *yo* mientras se dice *yo*.” (Músculo 2005: 12).

catastrófico, la vida de los personajes [...]” (1999: 11). En esta línea narrativa se colocan —a mero título de ejemplo— relatos como “El derrumbamiento” de Armonía Somers o en “Te-quiero-mamá-te-quiero” de Miguel Ángel Campodónico.

Sin alcanzar la tensión trágica de los dos cuentos mencionados, en el esquema ficcional de los dos relatos que se examinarán lo inexplicable se abre paso sutilmente en la cotidianeidad de sus personajes: se tratará de poner de relieve cómo, por una parte, los hechos pocos explicables “van promoviendo situaciones y encrucijadas” (Lago *et al.* 1999: 11) que impactan emotivamente en la existencia de los protagonistas de la historia, pero sobre todo se evidenciará cómo las manifestaciones de lo fantástico en ambos textos no provocan catástrofes y funcionan más bien como “herramientas” que trastocan las coordenadas espacio-temporales, reafirmando así las dudas que el lector se ha ido forjando a lo largo de la recepción del texto.

En cuanto a Hugo Burel (Montevideo, 1951), ganador en 1995 del Premio Juan Rulfo con el cuento “El elogio de la nieve”, en la obra del autor, quizá más que en ninguna otra de su generación, se produce lo que Fernando Aínsa define como:

la creativa y armoniosa integración de la rica herencia de Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. En sus cuentos se consagra esa mirada sesgada y el ensanchamiento de los límites de lo verosímil por el absurdo y la irrupción de lo fantástico en la vida cotidiana que caracteriza a los universos reconciliados de ambos autores. (Aínsa 2001: 151)

El cuento que se analiza en estas páginas, “El quinto piso”, forma parte de la recopilación *Esperando a la pianista y otros cuentos*, publicada en 1983 por la editorial montevideana Libros del Astillero. El libro se compone de ocho relatos: “Esperando a la pianista”, “El martes a las nueve”, “Largo”, “Las vías muertas”, “Hombre en un zaguán”, “El asalto”, “La alemana” y “El quinto piso”; en los años noventa, este último relato vuelve a incluirse en una recopilación posterior, *El ojo de vidrio y otras maravillas*, que ve la luz en 1997.

En lo que se refiere a la trayectoria biobibliográfica de Mario Delgado Aparain (Florida, 1949), quien se exilió en Buenos Aires entre 1973 y 1982, él también ha sido galardonado con el Premio Cervantes del Concurso Juan Rulfo por su relato *Terribles Ojos Verdes*. En el apartado que dedicaremos al análisis de su relato veremos con más detalle cómo la creación de dos espacios míticos alrededor de dos pueblos imaginarios (San José de las Cañas y Mosquitos) contribuye a la creación de una nueva geografía literaria en la cual “situaciones desopilantes o sencillamente inverosímiles se

autentican, sin embargo, por su pertenencia a un mundo autojustificado por sus dimensiones míticas” (Raviolo 2001: 173).

Los dos relatos escogidos presentan ambos un manejo del tiempo que se basa en el tránsito desde y hacia un pasado más o menos histórico, según un esquema que remite al uso del término “ucronía”; la palabra fue acuñada por el filósofo francés Charles Renouvier en el año 1857, cuando vio la luz en la *Revue philosophique et religieuse* un texto en el que el término aparecía como derivado de *ou-kronos*, es decir, “en ningún tiempo”. Se trata de narraciones que permiten a los protagonistas el traslado a un tiempo diferente del presente, y plantean un cierto tipo de interacción entre el sujeto y un cronotopo desfasado, de tal modo que las tramas se construyen como “una especulación plausible o un ejercicio de conjeturas, como el simple escenario, incluso de una trama argumental, que dan lugar a ricos mundos peculiares de fantasía” (Jaureguizar 2003: 82).

II. “El quinto piso”, o un retrato de fantasma de este lado del umbral

*Ahora parece que la verdadera situación
no es la descrita en las páginas anteriores;
que la situación que vivo no es la que yo creo
vivir.*

(Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*)

La lectura de los relatos y las novelas de Burel pone de relieve, de forma palpable, la conciencia de que el “misterio” que en un momento dado invade la narración depende de la subjetividad del narrador: lo sobrenatural no sería, por tanto, sino producto de una construcción mental³. La extrañeza

³ La actividad de Burel como novelista comienza en el año 1986 cuando ve la luz *Matías no baja*. Montevideo, Sudamericana. A partir de ese momento, el corpus de su obra se enriquece de los siguientes títulos: *Tampoco la pena dura*. Montevideo, Sudamericana, 1989; *Crónica del gato que huye*. Montevideo, Fin de Siglo, 1995; *Los dados de Dios*. Montevideo, Alfaguara, 1997; *El autor de mis días*. Montevideo, Alfaguara, 2000; *El guerrero del crepúsculo*. Madrid, Lengua de Trapo, 2001; *Los inmortales*. Montevideo, Alfaguara, 2003; *Tijeras de Plata*. Madrid, Lengua de Trapo, 2003; *El corredor nocturno*. Buenos Aires, Alfaguara, 2005; *El desfile salvaje*. Montevideo, Alfaguara, 2007; *Diario de la arena*. Montevideo, Alfaguara, 2010; *El Club de los Nostálgicos*. Montevideo, Alfaguara, 2011. Antes de la publicación de *Matías no baja* Burel ya se había hecho conocer en el ámbito literario uruguayo gracias a varias recopilaciones de cuentos, cuya publicación se inaugura en 1983 con *Esperando a la pianista*. Montevideo, Libros del Astillero. Ya en la década del noventa la actividad cuentística sigue con: *Solitario blues*. Montevideo, Trilce, 1993; *El elogio de la nieve*. Montevideo, Fin de Siglo, 1995; *El ojo de vidrio y otras maravillas*.

no reside en la presencia de un “otro” ajeno al sujeto (otredad referida tanto al ser humano como al espacio): es más bien el resultado de un punto de vista (o ensoñación) originado porque la mirada del narrador se ha detenido en un espacio que sólo le “pertenece” a él. Una muestra explícita de esta postura centrada en la individualidad psíquica se puede detectar en la siguiente reflexión que formula el protagonista de la novela *El guerrero del crepúsculo*: “Nada sucede allí. Sólo me estremece el haber llegado a ese lugar y saber que un oculto milagro o maravilla acaba de suceder. Es como si instantes, antes de mi llegada, una multitud se hubiese dispersado y quedase todavía el eco de los pasos veloces, de la respiración entrecortada por la urgencia” (Burel 2001: 99). Que lo posiblemente sobrenatural sea el producto de una construcción mental se desprende del contraste entre el sujeto de la primera oración (la “nada”) y el estremecimiento del personaje frente a lo que define como “el oculto milagro y la maravilla”; en suma, Burel fluctúa sí de una situación aparentemente “normal” hacia una visión de la realidad distorsionada, pero lo hace siempre a partir de la subjetividad del “yo” que narra. Este objetivo se logra a través de una labor de plasmación de aspectos de la sintaxis narrativa que se muestran al lector como “naturales” y por ende “indiscutibles”. En particular, el escritor montevideano plantea un sabio manejo del principio de causalidad, es decir, de la posibilidad de remitir (o no) a una motivación coherente los procesos que configuran el relato. Ahora bien, la causalidad puede ser de dos formas: puede ser implícita, en el sentido de que una acción puede colocarse en una regla general que todos los protagonistas (personajes, narrador y lectores) comparten, y por eso no es necesario explicarla. En este caso, los hechos son explicables precisamente porque aluden a un paradigma precedente al texto, por lo cual el texto mismo no tiene que ofrecer al lector alguna instrucción. Sin embargo, puede también ocurrir que la acción o el evento descrito, al no adecuarse a ninguna regla conocida y compartida, provoque un desequilibrio. Y este desequilibrio desaparece solo si el texto mismo del relato explicita —a lo largo de la narración— las reglas que siguen los acontecimientos de aquel mundo de ficción. En este segundo caso, “i fatti non sono spiegabili in riferimento a un paradigma ed è il testo a doverlo generare” (Campra 2000: 91).

Veamos ahora qué espacio ocupa el relato fantástico en el marco de la producción ficcional de Burel. En las recopilaciones de cuentos que el escritor ha publicado entre los años ochenta y noventa del siglo XX (en particular, en volúmenes como *Solitario Blues*; *El ojo de vidrio* y otras

Montevideo, Alfaguara, 1997; *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo, Alfaguara, 1998; *El hombre con una sola sandalia*. Montevideo, Seix Barral, 2012. Siempre en el año 2012 se estrena la *pièce* de teatro *La memoria de Borges*.

maravillas; El elogio de la nieve y doce cuentos más), es posible identificar dos grandes líneas temáticas, cada una de las cuales implica a su vez una ulterior bifurcación; la primera línea se relaciona con un cronotopo definido, que suele coincidir con espacios urbanos montevidéanos o con los pequeños balnearios de la costa oriental de Uruguay; en ambos casos, la ambientación espacio-temporal de los relatos se hace manifiesta. El conjunto de cuentos puede describir tanto situaciones del pasado (la vida en el Montevideo de comienzos del siglo XX, o durante la Segunda Guerra Mundial, o en los últimos años de bonanza del país, en los primeros cincuenta), como momentos de un porvenir imaginario, “desvíos que nos llevan desde el Montevideo de la década de los '40 hasta otro claramente futurista” (Peveroni 1993: 19).

La segunda línea temática es la que más nos interesa en este estudio, pues es la que remite a la exploración del terreno de lo extraño y lo absurdo: este segundo *iter* temático lo lleva a bordear con frecuencia el ámbito de lo puramente fantástico. En estos relatos, gestados a partir de la observación rigurosa de la realidad y la descripción aparentemente ordenada de los hechos, de repente surge un detalle mínimo que aboca al lector a un camino imprevisible y trastoca sus expectativas. Reflexionando sobre esa armónica dualidad, y consciente de la arbitrariedad de cualquier categorización, Prego Gadea intenta esquematizar la producción cuentística bureliana e identifica —por una parte— un conjunto de relatos vinculados con la cotidianeidad y el realismo, opuestos a un segundo bloque en que se encuentran cuentos impregnados de matices fantásticos; de ahí que se pueda insistir no solo en la doble vertiente en la que se divide la narrativa bureliana (realismo de lo cotidiano y presencia discreta de lo fantástico) sino también en la posibilidad —aplicada al caso concreto de *Esperando a la pianista y otros cuentos*— de “establecer, tentativamente, una división entre los cuentos fantásticos [...] y cuentos realistas que contiene el libro” (Prego Gadea 1993: 68).

La cuentística bureliana, más que su narrativa extensa, explora no solo el espacio de lo extraño (lo que para Todorov sería el “sobrenatural explicado”), sino que bordea con frecuencia el terreno de lo puramente fantástico, es decir, se adentra en un subgénero que necesita recurrir a lo sobrenatural para justificar hechos inexplicables. Se da así una admisión de lo imposible, puesto que en lo fantástico puro “el hecho imposible de alcanzar, la explicación que satisfaga la racionalidad, sugiere (potencialmente) la existencia del orden sobrenatural” (Músculo 2005: 77).

El sesgo de la mirada de Burel se coloca —en sus cuentos inscritos en la vertiente fantástica— en una posición intermedia entre lo extraño (dimensión en que a cada evento insólito corresponde una explicación y consiguiente aceptación) y lo fantástico puro. Sus lectores se enfrentan a una suerte de deliberado “desinterés” de parte del narrador (que en algunos casos

coincide con el personaje testigo) por la explicación de un acontecimiento que la lógica no puede aceptar: el lector se ve sumido en una perplejidad inesperada y obligado a “colaborar” con el autor en la búsqueda de una interpretación factible. Un ejemplo de ello es precisamente el cuento objeto de nuestro estudio, “El quinto piso”, un relato en el que la duda acerca de lo ocurrido en la terraza y en el salón de fiestas del quinto piso de un hotel montevideano que, paradójicamente, no tiene ni terraza ni salón, permanece intacta una vez terminada la lectura⁴. En el breve texto que funciona de prólogo a la recopilación, el mismo Burel comparte con el lector el proceso que dio origen a la escritura del cuento y subraya tanto el peso de lo onírico como de la experiencia autobiográfica:

“El quinto piso” parte de un sueño muy extraño que tuve, el de un ascensor transversal que anticipó en años los que conocería en la Torre Eiffel, trepando en forma oblicua por sus patas. También están allí mis días de ascensorista en el hotel Alhambra, una ocupación de verano cuando tenía quince años y no soñaba escribir. (Burel 1997b: 7)⁵

La experiencia del protagonista bien puede atribuirse a la simple ensoñación, bien puede ser considerada como un hecho sobrenatural debido a la presencia de dos elementos que trastocan la lógica: veámoslos por separado a partir de la anécdota del relato. Un hombre se aloja en un céntrico hotel de Montevideo, ubicado en la Plaza Matriz. Durante su estadía en el hotel, el protagonista, apasionado de violín y horrorizado con la idea de utilizar un ascensor, vence su miedo y sube en ascensor hasta el quinto piso del hotel, donde se encuentra con una amplia terraza y unos hombres y mujeres vestidos de gala celebrando una fiesta.

Cuando abrí nuevamente los ojos, el ascensor ya se había detenido. Lentamente abrí la puerta y salí al pasillo. No había tal pasillo, sí un inmenso salón

⁴ Según el crítico literario argentino Elvio Gandolfo, “El quinto piso” es uno de los relatos fantásticos más logrados de la narrativa uruguaya de los años ochenta y noventa del siglo XX, pues se trata de un cuento que incursiona en lo fantástico “repitiendo la estructura de muchos de los relatos escritos por maestros del género, desde Cortázar a Lovecraft, y empleando la mezcla del tiempo y el espacio para una narración limpiamente ejecutada” (Gandolfo 1983: 15)

⁵ La relación entre el sueño de Burel y el texto de ficción está garantizada por la admisión que hace el protagonista de su sueño algo pesadillesco: “Soné algo sorprendente [...] sucedía algo extraordinario: el ascensor, a la par de ascender, se desplazaba lateralmente, su movimiento no era solo en longitud, sino también en latitud. Comprendí que necesariamente debería estar desplazándose según la diagonal, hacia arriba, en forma oblicua” (Burel 1997a: 10-11).

iluminado hasta cegar. En el salón había algunas parejas bailando y otras sentadas en mullidos sillones. [...] Vi todo esto en dos o tres segundos, como si lo visto saltase hacia mí para demostrar la evidencia de mi error. Tal vez había oprimido el botón equivocado, llegando así a un lugar hasta entonces ignorado por mí. (Burel 1997a: 13-14)

El acceso a otra realidad se verifica a través del ascensor, que funciona —a la manera del espejo de la Alicia de Lewis Carroll— como el objeto que permite el tránsito hacia una dimensión temporal distinta. En este espacio-tiempo discordante, en el que todo “parece funcionar de manera automática, como si hiciese siglos que todos estuviesen allí, repitiendo el baile, la bebida, la frivolidad” (Burel 1997a: 16), la aparición de una hermosa mujer, Wanda, enciende inútilmente el deseo del protagonista⁶. El primer elemento de la narración en el que es necesario hacer hincapié es la presencia del ascensor: el aparato funciona en el texto como “objeto-umbral”, es decir, como punto de contacto y canal de comunicación que permite el tránsito del dominio de lo verosímil al del imposible. En la literatura fantástica, el umbral suele presentarse en múltiples variantes, que van de las puertas a los espejos, pasando por escaleras, patios y balcones, y el pasaje a la dimensión de lo fantástico no suele indicarse al lector a través de una descripción pormenorizada del cómo el héroe ha franqueado el umbral. Al contrario, es el uso que el narrador hace del lenguaje el elemento que crea la ambigüedad de la narración y que impide al lector discernir con claridad si durante la fase de tránsito la acción se ubica en el dominio real o en el fantástico. De este modo, tal como ocurre con el ascensor bureliano, “el cruce al espacio fantástico no se materializa mediante la descripción explícita de que se ha atravesado una puerta, agujero o cualquier otro portal arquitectónico al espacio fantástico. Es el propio lenguaje el que genera una ambigüedad entre los dos dominios” (García 2013: 28).

En el texto de Burel, la ambigüedad empieza a manifestarse precisamente en el lenguaje: el hombre vuelve a su habitación y en la descripción de su regreso solo se alude a una genérica acción de retirarse: “Cuando la fiesta comenzó a languidecer, opté por retirarme. Sin duda había bebido mucho: olvidé reclamar mi abrigo y mi violín” (Burel 1999: 17). La reflexión del hombre acerca de la pérdida del abrigo y del violín es un aspecto que será

⁶ En una conversación que mantuve con Hugo Burel en febrero de 2017, el escritor montevideano se centró en analizar el espacio que hace de escenario a la fiesta en el salón y señaló que “la escena de la fiesta del quinto piso, con todos esos muertos haciendo del festejo un ritual vacío y estereotipado, anticipa la película *El resplandor*, cuando Nicholson - Jack Torrance- alterna en un salón con gente muerta que descubre en una foto y en la cual, si mal no recuerdo, está él mismo” [el texto de la conversación es inédito].

clave para nuestro análisis: volveremos en breve sobre este aparente olvido, no antes de haber aclarado, por si hiciera falta, que cuando la mañana siguiente el hombre se acerca al portero preguntando cómo podía recuperar los objetos olvidados en la fiesta de la terraza del quinto piso, éste negará rotundamente la existencia de un salón y de una terraza. Subir de nuevo al quinto piso representa previsiblemente una frustración para el joven huésped, pues allí se encuentra solo con un corredor lleno de puertas, sin que haya rastro alguno de los espacios lúdicos de la noche anterior.

Desde este punto de vista, “El quinto piso” parece plantear —en una primera instancia— el acceso a una dimensión paralela, es decir, a un mundo en el que dos universos coexisten y en el que es posible la comunicación entre ambos. Podría suponerse que cuando el protagonista del cuento sale del ascensor y accede a la terraza del quinto piso y —al terminar la fiesta— vuelve a su habitación, está cumpliendo un recorrido de desplazamiento ficcional entre los dos universos. No obstante, al avanzar en la lectura, el lector percibe que la trama se va hilvanando según otro modelo, él de los mundos alternativos: veamos de qué manera esto ocurre. La última noche, antes de abandonar el hotel, el hombre descubre detrás del mostrador del portero la fotografía amarillenta de la misma mujer que había visto e intentado seducir la noche anterior en la terraza; cuando le pregunta al *concierge*, éste le contesta: “oh, ella...Wanda Martín, la hija del primer dueño del hotel. Ni ella ni su padre viven, pero el retrato fue quedando porque a todos nos gusta verlo ahí. [...]. Es como el ascensor, como los espejos de los pasillos: forman parte del hotel” (Burel 1997a: 22-23).

El hecho de que la joven lleve muerta varios años permite colocar el cuento bureliano en ese marco de transgresión fantástica que se basa en la oposición entre lo animado (en términos de lo que está dotado de movimiento, voluntad, vida) y lo inanimado (esto es, la materia inerte, como esculturas, cuadros, o piedras). Dentro de este marco, una de las transgresiones que la literatura fantástica presenta con más frecuencia al lector es precisamente la “abolizione, o sospensione, delle frontiere tra la vita e la morte. [...] Un'altra formulazione ricorrente all'interno dell'asse animato/inanimato [...] si ha attraverso i motivi della rappresentazione. Imagini create dall'uomo, oggetti inerti come statue o quadri e più recentemente, fotografie, film)” (Campra 2000: 33-35).

En el texto, ante la imposibilidad de una explicación que satisfaga la racionalidad, le queda al lector la duda de si se está enfrentando a un caso de inmortalidad, a un regreso del más allá, a un caso de no-muerte, o si su experiencia sobrenatural es el producto de una construcción mental subjetiva. Esta duda la engendra en el lector el mismo protagonista, al reflexionar así: “me aferré a la idea de que todo se trataba de un sueño, una extraña pesadilla de la cual ahora comenzaba a tener conciencia. Lo he

soñado, me repetí mentalmente, el violín y mi abrigo deben de estar en alguna parte de mi cuarto” (Burel 1997a: 20). El evento descrito, al no adecuarse a ninguna regla conocida y compartida, provoca un desequilibrio que permanece en el contexto narrativo por elección del propio Burel: el escritor insiste en presentar ese “deliberado desinterés” de parte del narrador por la explicación de un acontecimiento que la lógica no puede aceptar. Se ha mantenido sin explicación la desaparición del violín y del abrigo del personaje-narrador, abandonados en la terraza cuya existencia niega al día siguiente la evidencia empírica. Y es precisamente esta doble desaparición lo que ancla al personaje a la posibilidad de que sus vivencias en el quinto piso no hayan sido solo fruto de ensoñación o delirio.

Ahora bien, se decía que los dos mundos, el de la realidad tangible y el de la terraza del quinto piso, acaban mostrándose como mundos alternativos, más que como universos paralelos. Nuestra interpretación se apoya, en primer lugar, en la evidencia de que la comunicación entre ellos no es ni libre, ni siempre posible (a diferencia, por ejemplo, de lo que le ocurre a Alicia en el texto de Carroll): el personaje bureliano, aun queriéndolo, no logra volver a acceder a la terraza. En segundo lugar, cabe recordar cómo los universos alternativos de la narrativa fantástica más ortodoxa son aquellos en los que, naturalmente, la existencia de uno excluye la del otro; y esto es precisamente lo que ocurre con el violín y el abrigo del hombre: ambos objetos ya están definitivamente en la dimensión del otro lado, excluidos irreversiblemente del mundo de “acá”, a causa del status de “órbita inaccesible” de los espacios lúdicos desaparecidos. El protagonista del relato, en suma, hace naufragio en un tiempo pretérito y tiene la lucidez necesaria para darse cuenta de que su salvación de los efectos del tránsito temporal solo puede pasar por el abandono del hotel; el hombre es, durante un tiempo, un viajero del tiempo que se salva de pasar “de un universo alternativo a otro que destruye el suyo de partida, convirtiéndose el crononauta en un náufrago temporal” (Jaureguizar 2003: 90).

El tránsito del violín y del abrigo hacia la “dimensión del otro lado” confirma la existencia —en ciertos relatos fantásticos— de manifestaciones o eventos que atestiguan un determinado hecho y que son del todo internas al material de la narración, pues representan una forma de “garantía” de la verdad de lo ocurrido. Ello se verifica cuando esta garantía de la verdad se ubica “en” un testigo (ser humano u objeto) que no está implicado en la transgresión fantástica, y que sin embargo forma parte del mismo universo en el que tiene lugar la transgresión misma. Por lo general, se trata de manifestaciones (personajes u objetos) que a causa de sus palabras, actos, acciones o de su misma existencia configuran para el lector la prueba de que un determinado evento, en principio imposible, ha acontecido.

En “El quinto piso”, las imágenes inexplicables (los personajes de la fiesta que se mueven de manera automática y que parecen haber sido colocados en la terraza desde hace siglos) asemejan —en un primer momento— un conjunto de elementos que ocupan su lugar en el mosaico de lo imposible con el objetivo de construir una imagen general de extrañeza que hace dudar al protagonista acerca de lo verídico de su experiencia en la terraza; por esta razón, resulta clave recordar que al comienzo el hombre piensa haber soñado. Sin embargo, la prueba de la invalidez de la teoría del sueño reside precisamente en el violín y en el abrigo perdidos. Ambos objetos simbolizan una de aquellas manifestaciones cuya existencia “rappresenta per il lettore (anche se non necessariamente per il protagonista o per gli altri personaggi) una prova del fatto che l'impossibile é avvenuto” (Campra 2000: 55).

III. “Un muchacho azul e infinitamente triste”, o la pesquisa histórica de un crimen fundante

*¿Quiénes son, rostros vagos nadando como en
un agua pálida, estos aquí sentados, con
nosotros vivientes?*

(Jaime Gil de Biedma, “Idilio en el café”)

En la obra narrativa de Mario Delgado Aparain⁷ es posible identificar dos grandes líneas temáticas, la primera de las cuales, la menos frecuentada por el autor, se relaciona con la estética bureliana de la literatura urbana; se trata de narraciones (novelas y cuentos), densas de humor y ternura, que utilizan como escenario un cronotopo definido, los espacios urbanos montevideanos, y en las que la ambientación espacio-temporal resulta clara al lector. Se trata, como se acaba de señalar, de la ambientación menos frecuentada por el escritor de Florida, cuyos relatos reflejan a menudo un afán de reacción

⁷ Dividimos la obra narrativa de Delgado Aparain en dos bloques; un primero, que incluye los textos de narrativa breve y un segundo en que están presentes sus novelas. En lo que se refiere al primer conjunto, sus recopilaciones de cuentos son las siguientes: *Causa de buena muerte*; *Las llaves de Francia*, *Querido Charles Atlas*, *Tu nombre flotando en el adiós*. *Nueve historias autobiográficas de amores frustrados* (se trata de una compilación de cuentos de varios autores); *Cuentos del mar* (también, se trata de una compilación de relatos de varios autores), *El canto de la corvina negra y otros cuentos*, *Los peores cuentos de los Hermanos Grimm* (volumen escrito en conjunto con Luis Sepúlveda), además de la recopilación *Cuentos completos*, editada por Alfaguara. En cuanto a su narrativa extensa, Delgado Aparain ha publicado las siguientes novelas: *Estado de gracia*; *El día del cometa*; *La balada de Johnny Sosa*; *Por mandato de madre*; *Alivio de luto*; *No robarás las botas de los muertos*; *Vagabundo y errante*; *El hombre de Bruselas*; *Terribles ojos verdes*.

contra la visión urbana y portuaria de Montevideo, una visión que había sido ensalzada por la generación del 45. Dentro del marco de los pocos ejemplos de narración ubicada en un escenario urbano se sitúa la novela *Vagabundo y errante*, en la que desde el comienzo el lector está informado de que el vagabundeo del protagonista es eminentemente montevideano, pues llega “hasta el final de la calle Cerrito en la Ciudad Vieja” (Delgado Aparain 2009: 15).

La segunda línea temática abandona los espacios urbanos montevideanos, y —tal como se ha adelantado en la introducción— construye una geografía imaginaria relacionada con los pequeños pueblos de la costa o del interior del país. La ubicación de las tramas en el mundo rural y en el mundo semiurbano del interior responde a la convicción del escritor de que la fantasía y la posibilidad de imaginar se condensan más en esos ámbitos que en la gran ciudad⁸. El conjunto de relatos que nace de la ubicación en este mundo rural (muy poco relacionado con la tradición criollista) se ordena en torno a dos núcleos, dos centros productos de la fantasía del autor: San José de las Cañas (donde se colocan las llamadas Historias del Norte) y Mosquitos (donde se colocan las Historias del Sur). Estos espacios representan el telón de fondo donde el escritor de Florida coloca a menudo tramas vinculadas con eventos de la historia nacional, tal como señala acertadamente Heber Raviolo:

si en los relatos del Norte nos encontramos con una versión paródica y funambulesca de la época de nuestras luchas civiles y de la lenta llegada del ferrocarril a los rincones más inaccesibles del Uruguay profundo, en los del Sur, ubicados en el soporífero pueblo de Mosquitos alcanzado por los ramalazos de la última dictadura, esta se debate y queda atrapada en la telaraña de su siesta eterna. (Raviolo 2009: 9)

Dentro de este marco realista, pero alejada de toda línea criollista, el escritor no desdeña la exploración del terreno de lo extraño bordeando el ámbito de lo puramente fantástico. Con el objetivo de enfocar esta subvertiente de la obra de Delgado Aparain, y analizar en detalle el cuento “Un muchacho azul e infinitamente triste”, volvamos por un instante a la asociación que habíamos planteado en las primeras páginas entre el género fantástico y la literatura gótica. En su ensayo *Galería fantástica*, dedicado al estudio de destacados relatos y novelas pertenecientes al género escritos en

⁸ A propósito de esta predilección por el espacio rural como entorno más capaz de “producir fantasía”, cabe señalar que Heber Raviolo, en su entrada dedicada a Delgado Aparain, para el *Nuevo diccionario de literatura uruguaya* de Alberto Oreggioni, cita una entrevista de Oscar Brando y señala cómo para Aparain “en el mundo rural y en el mundo urbano del interior hay muchísima más fantasía que en la ciudad” (Raviolo 2001: 173).

los países de la América hispana, María Negroni sugiere interpretar la literatura fantástica de América Latina como “una deriva de la literatura gótica. En ese *corpus* nocturno y afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y del sentido común” (Negroni 2009: 9). Ahora bien, en su deriva a partir de la novela gótica —que quiebra las rígidas geometrías del orden y del saber racional— el género fantástico halla en escritores posteriores una forma de evolución que encuentra en la figura de Jules Verne uno de sus epígonos más sólidos; si se analiza *Veinte mil leguas de viaje submarino*, se observa cómo en la novela están presente casi todos los tópicos que se repiten en la literatura gótica, esto es, “el aislamiento, lo nocturno y la orfandad, el incesante descenso a los ritmos del inconsciente, la sospecha de un crimen fundante, la omnipresencia del agua y lo maternal [...]” (Negroni 2009: 11). Uno de los elementos citados, la sospecha de un crimen fundante, representa precisamente el eje en torno al que Delgado Aparain construye su historia de fantasmas.

Acerca del proceso genésico del cuento, a nuestro entender la información más fidedigna es la que proporciona el escritor uruguayo Milton Fornaro, amigo de Delgado Aparain y testigo de la situación que dio origen a la narración. Cuenta Fornaro cómo la idea primigenia del relato se forjó en la ciudad asturiana de Gijón:

Él [Mario] fue quien nos invitó una noche al restaurante de esta mujer en Gijón, y quien pidió a la asturiana que volviera a contar la historia que el día antes le había revelado. Éramos doce o trece los comensales, y ante nosotros la mesonera desgranó, por más de dos horas, su fabuloso relato. Luego de haber oído la historia, los participantes de aquel aquelarre verbal nos comprometimos a escribir acerca de lo sucedido. (Fornaro 2003: 8)

“Un muchacho azul e infinitamente triste” nace, pues, como resultado de un desafío literario y, en un principio, se constituye como una reflexión “en voz alta” —dentro de la ficción misma— sobre el cuento fantástico y el relato del horror. En el cuento, personajes son los mismos protagonistas que habían participado en el encuentro en el restaurante: alrededor de la mesa, se dedican a analizar la teoría relativa a este subgénero y así discurren:

un segundo tipo de fantasma sería el de algunas personas que acaban de morir y que no tienen predilección por ningún lugar. Pueden aparecer *post mortem* en cualquier sitio. Un tercer tipo sería el de los “casos críticos” y que tienen que ver con las apariciones de personas muertas en catástrofes. O asesinadas en algún

sitio donde no hubo oportunidad para la venganza o para hacer justicia con el asesino... o la asesina. (Delgado Aparain 2003: 62)⁹

En la estructura narrativa del cuento, el “narrador representado” ya no es un narrador que se expresa en primera persona y pronuncia la palabra “yo” (tal como ocurre en el relato bureliano), sino que la representación de la voz que narra se multiplica en una pluralidad de “observadores”. La percepción conjunta por parte de este narrador múltiple del hecho fantástico es lo que le otorga un status de “realidad”, y cuando el hecho inexplicable acontece, el coro de voces así lo comenta: “todos lo vimos al mismo tiempo, con absoluta nitidez, una imagen azul lechosa que parecía ir cobrando algo parecido a vida a medida que se tornaban definidos los colores de su pelo, de su tez” (Delgado Aparain 2003: 65).

En este sentido, en el relato no es necesaria la presencia de manifestaciones que representan una forma de “garantía” de la verdad de lo ocurrido. Esta garantía de la verdad, ya lo hemos visto en el cuento de Burel, se suele ubicar “en” un testigo (ser humano u objeto) que no está implicado en la transgresión fantástica, y que sin embargo forma parte del mismo universo en el que tiene lugar la transgresión fantástica. Aquí, es la misma existencia de la pluralidad de observadores lo que configura para el lector la prueba de que un determinado evento, la aparición del fantasma, en principio imposible, ha acontecido.

La aparición del fantasma es, *a priori*, un evento que no se adecúa a ninguna regla conocida y compartida, lo que provocaría un desequilibrio en la historia. Sin embargo, si bien los hechos no sean explicables con relación a un paradigma existente, Delgado Aparain logra que este desequilibrio desaparezca: la reducción o anulación del desfase se debe a que el texto se centra en la investigación de las causas de la aparición del fantasma y en los intentos de identificar su origen e identidad. Esta búsqueda desplaza al ámbito de la pesquisa histórica el centro del relato; de ahí que el fantasma se vuelva una presencia menos imprevisible de lo pensado. Es decir, si bien en el cuento de

⁹Hay en este relato una reflexión evidente acerca de la violencia y de la maldad humana: el hecho de que el fantasma del relato sea el de un joven brutalmente asesinado remite a una de las inquietudes que caracterizan la obra narrativa del escritor uruguayo, tal como se puede comprobar por la lectura de sus textos y tal como el mismo Aparain me confirmó en una entrevista de marzo de 2017: “me obsesiona, a la hora de trabajar con los personajes de las historias, el manejo de los valores humanos universales y en particular de los antivalores que me permiten bucear en la personalidad de personajes abyectos y tratar de comprender por qué en realidad han convivido buena parte de su vida con la maldad” (la entrevista completa se titula “Actos escriturales de resistencia y antídotos de humor para las tragedias: una conversación con Mario Delgado Aparain”; su publicación está prevista para julio de 2017 en la revista de literatura en línea *Cuadernos del Hipogrifo*).

Delgado Aparain los hechos narrados no se inscriben dentro de ningún paradigma conocido, “viene stabilito un paradigma *ex novo*, como regola generale di un mondo distante dal lettore nel tempo e/o nello spazio” (Campra 2000: 91). Hay sin duda una transgresión, o infracción, del límite entre la realidad y la dimensión fantástica, pero el fantasma deja de ser una presencia ominosa y siniestra según la interpretación freudiana del *Unheimliche* (lo no familiar), para convertirse —casi— en un guía que intenta poner a los seres humanos en el camino del descubrimiento del “crimen fundante”.

En este sentido, la incursión en el pasado que cumplen los personajes se manifiesta como una ucronía histórica, en la que los hechos narrados se apoyan sí en la Historia, pero no desde la perspectiva narratológica de la novela histórica tradicional: la estructura del texto se aleja de esta tipología y parece preferir las ucronías “a las llamadas novelas históricas, quizás porque a menudo poseen ese *sense of wonder*, ese sentido de la maravilla que hace que el aficionado suspenda su sentido de la incredulidad y se sumerja apasionadamente en sus páginas” (Jaureguizar 2003: 83). Delgado Aparain construye un “relato del límite”, en tanto que se sirve sí de lo imposible (la aparición habitual del fantasma) para mantener la suspensión de la incredulidad del lector, pero desplaza el eje de la trama hacia la colaboración entre este y los seres humanos en desentrañar la sospecha del crimen. El autor no sustituye plenamente un orden racional por otro no-racional: al contrario logra que la infracción se vuelva una superposición, por lo cual “se desestabilizan las certidumbres del lector, ante el “escándalo racional”, que consiste no tanto en la sustitución del orden racional por otro que no lo fuera, sino en la superposición de los dos sistemas de aprehensión y comprensión” (Phillipps-López 2003: 15). Es decir, la pesquisa histórica se superpone al quiebre del orden racional, representado por la imagen azul lechosa que cobra vida.

Ahora bien, la que hemos definido como la colaboración entre el fantasma y los seres humanos en la tarea de desentrañar las modalidades del crimen se realiza a través de un modelo narrativo que juega con la focalización tradicional del relato fantástico. Lo que ocurre en el texto de Delgado Aparain es que parte de la explicación de lo acontecido se da gracias precisamente a la que David Roas define como “voces del otro lado”, es decir, una inversión de la focalización tradicional por la cual la historia se narra desde la perspectiva del dominio realista. Nótese cómo en el relato de Delgado Aparain el fantasma:

movió los labios como si estuviese hablando sin voz y acto seguido se levantó y comenzó a andar rozando apenas el suelo en dirección a la puerta de salida. [...] Dijo que lo sigamos los cuatro —dijo Manuela, en voz muy baja, dando a entender que le había leído los labios—. Se llama Rutilio. (Delgado Aparain 2003: 65-66)

La “voz del otro lado” procede, pues, del dominio de lo fantástico, es decir, del fantasma, que se encarga de informar de los hechos desde la perspectiva del sujeto fantástico: de este modo, se invierte la focalización tradicional y se “da voz a lo imposible, [que es] una forma de aportar una perspectiva diferente a la tradicional voz humana que nos cuenta el suceso imposible” (García 2013: 31). Sobre la base de esta inversión, la pesquisa dirigida a conocer los sucesos que llevaron a la muerte del joven Rutilio conduce —a través de una comunicación casi gestual que va del fantasma a los protagonistas reales— atrás en el tiempo hasta la historia clásica, a los tráficos de seres humanos y bienes en la etapa tardo-imperial.

En el momento en que el lector aprende que Rutilio ha sido asesinado en la Britania romana por su propia madre se realiza otro procedimiento vinculado con la narración fantástica. El temor que los protagonistas humanos experimentan al percibir en el fantasma la proyección de un ser vivido y asesinado hace dos milenios refleja la huella biológica de un “miedo primordial”, es decir, una suerte de rastro de un temor ancestral: este miedo no se debe necesariamente a la presencia de una amenaza actual, sino que representa una herencia antropológica, según un esquema por el que “el hombre moderno ha recibido en herencia la propensión a sentir miedo ante situaciones que amenazaron la supervivencia de nuestros antepasados, por lo que vivimos atenazados por miedos antiguos” (Marina 2006: 86).

En el relato de Delgado Aparain, el descubrimiento paulatino de la historia del fantasma y su asesinato desatan precisamente este temor ancestral que se configura como una huella biológica que se arrastra hasta el presente; esta continuidad se debe también, en el desenlace del cuento, al descubrimiento de que la tabernera del restaurante y la madre de Rutilio se llaman ambas Silvia. Y sin embargo, al sentarse de nuevo alrededor de la mesa, los convidados se enteran por un camarero que no hay ninguna Silvia que regente o trabaje en el restaurante: del mismo modo que ocurre en el texto bureliano —en el que el lector aprende que Wanda Martín ya no vive desde hace tiempo— la alteración de las coordenadas espaciotemporales funciona como desvelamiento de la condición de los sendos protagonistas como crononautas, o náufragos temporales.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando. “Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <http://www.Cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/2427218656920720976613/index.htm>. [12/12/2017]
- BUREL, Hugo. “Prólogo”. *Solitario Blues*. Montevideo: Trilce, 1993. 9-10.

- . *El ojo de vidrio y otras maravillas*. Montevideo: Alfaguara, 1997a.
- . "Prólogo". *El ojo de vidrio y otras maravillas*. Montevideo: Alfaguara, 1997b. 5-8.
- . *El guerrero del crepúsculo*. Montevideo: Lengua de Trapo, 2001.
- CAMPRA, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci Editore, 2000.
- DELGADO APARAÍN, Mario. *El canto de la corvina negra y otros cuentos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003.
- . *Vagabundo y errante*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- FORNARO, Milton. "¿De dónde son los cantantes?". Estudio preliminar a M. Delgado Aparain, *El canto de la corvina negra y otros cuentos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003. 5-8.
- GANDOLFO, Elvio. "Fluida descripción del fracaso" (reseña de *Esperando a la pianista*). Montevideo: *Opinar*, 02/06/1983: 15-16.
- GARCÍA, Patricia. "La fase umbral, desliz al espacio fantástico". *Visiones de lo fantástico*. Ed. de D. Roas y P. García. Málaga: Ed Libros, 2013. 27-38.
- JAUREGUÍZAR, Agustín. "El pasado es impredecible: las ucronías". *Actas de la segunda jornadas sobre literatura fantástica*. Ed. de Begoña Torres González. Madrid: Ministerio de educación, cultura y deporte, 2003. 81-95.
- LAGO, Sylvia, Fumagalli, Laura y Benítez Pezzolano Hebert (coord). *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo: Colihue Sepé, 1999.
- MARINA, José Antonio. *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- MÚSCULO, Silvina. *Zvetan Todorov y el discurso fantástico*. Madrid: Campo de Ideas, 2005.
- NEGRONI, María. *Galería fantástica*. México: Siglo XXI, 2009.
- PEVERONI, Gabriel. "El diseño de la soledad". Reseña de *Solitario Blues*. Montevideo: *El Día-Cultural*, 09/06/1993: 19.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores. "Introducción". *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003. 11-47.
- PREGO GADEA, Omar. "Los Blues del solitario". Suplemento *Cultura*, Montevideo, junio de 1993: 68-69.
- RAVILOLO, Heber. "Delgado Aparain, Mario", entrada de diccionario. *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*. Ed. de Alberto Oreggioni. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001. 172-173.
- . "Algunas historias menores de un creador mayor". M. Delgado Aparain, *Vagabundo y errante*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009. 9-12.

Antonio de Padua Andino Sánchez

IES "Alba Longa" Armilla, Granada

El Curioso Impertinente o cómo escribir novelas según Cervantes

Recibido: 07.04.2017 / Aceptado: 23.11.2017

Resumen: El artículo pretende descubrir y describir tanto la guía doctrinal como el significado último de la novela de *El curioso Impertinente*, intercalada en la Primera Parte del Quijote: cómo entendía Cervantes el modo de escribir novelas. El sentido preceptista de la primera entrega de la obra, centrada en la tesis de los aspectos teóricos y literarios, típico del clasicismo manierista y en sintonía con las obras exegéticas de Francisco de Herrera y el Brocense, se manifiesta sin duda en el papel que ocupan en este relato la autoridad de Aristóteles y la obra amatoria de Ovidio. Todo, ideas directoras y acción literaria, es creación libresca, libro nacido también de otros libros. El fundador de la novela, al que admiraron los escritores decimonónicos del realismo, se inspiraba y cimentaba sus creaciones a partir de la lectura de otros libros. También así exponía al mundo su receta, sus reglas del arte narrativo, porque el "arte" o "*techné*", heredado de la Antigüedad, no se entiende posible sin ellas.

Palabras clave: Cervantes, Aristóteles, Ovidio, novela, dialéctica, poesía amatoria, fuentes literarias grecolatinas

Abstract: The purpose of this paper is to find out and describe both the doctrinal guidance and the ultimate meaning of the novel of *El curioso Impertinente*, interspersed in the First Part of Quixote: how Cervantes understood the way of writing novels. The preceptistic sense of the first delivery of the work, centered on the thesis of theoretical and literary aspects typical of Mannerist classicism and in syntonny with the exegetical works of Francisco de Herrera and El Brocense, is undoubtedly shown thoughtout this work in the role played by the authority of Aristotle and Ovid's amatory work of. Everything, leading ideas and literary action, is a bookish creation, book also born from other books. The founder of the novel, who was admired by the 19th century realist writers, inspired himself and based his creations from the reading of different books. He also exposed his recipe to the world, his rules of narrative art, because "art" or "*techné*", inherited from Antiquity, could not be wholly understood without them in his age.

Keywords: Cervantes, Aristotle, Ovid, novel, dialectic, amatory poetry, Greco-Latin literary sources

Don Quijote, como afirma Cervantes, es “hijo del entendimiento”¹. Ser hijo del entendimiento es ser fruto del pensamiento y de la lectura, que en su tiempo constituía la base y formación del propio entendimiento. Cervantes no engaña en su aserto. Su realización, si merece colocarse al nivel que pretende, es porque transita por los márgenes de una realidad virtual escrita, espejo o simulacro de la realidad física o sensible, en la que nos introduce desde el mismo umbral de su obra. Lo que el autor reivindica desde el Prólogo de la Primera Parte es el reencuentro de la inspiración con la “mímesis” aristotélica, el triunfo de “lo verosímil” (*to eikós*) en la creación literaria².

Fue a partir del descubrimiento de Giuseppe Toffanin en su *Historia del humanismo desde el siglo XIII hasta nuestros días* (1953) cuando comenzó a resaltarse la importancia de las teorías aristotélicas en la génesis del *Quijote* (Alban K. Forcione 1970: 3). En efecto, la presencia directa del Estagirita —citado hasta en cinco ocasiones— en la Primera Parte, y su clamorosa ausencia —ninguna referencia a su nombre— en la Segunda, nos permite desvelar de manera objetiva, frente a la ejecución mucho más personal y compleja, es decir, “barroca” de la segunda ejecución, el sentido prescriptivo de la primera entrega de la obra, “centrada fundamentalmente en la tesis de los aspectos teóricos y literarios”, propio del clasicismo manierista (E. Orozco 1992: 253).

Tal guía de autoridad suprema tiene precedentes para el alcalaíno en las observaciones de Fernando de Herrera y del Brocense, que a su vez se hacen eco de textos como el *Dialogus Ciceronianus* de Erasmo (1528) y las *Prose nella volgare lingua* de Pietro Bembo (1525), que insisten en la importancia de la imitación de modelos ejemplares para cualquiera que desee escribir bien en latín o romance. Esta solicitud hacia la buena literatura bien hecha la reflejan bien las palabras del Brocense en su breve introducción a la edición anotada de Garcilaso:

*No tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos.*³ Y si me preguntan, por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo, que no ay otra razón, sino *porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrinas para saber imitar.* (citado en Gallego Morell 1966: 25)

¹ *Don Quijote de la Mancha*, I, Prólogo, ed. F. Rico (2004: 9). En lo sucesivo la alusión y cita de textos del *Quijote* que aparezcan en el presente artículo, remitirán a esta edición, especificando entre paréntesis sólo el número de página.

² “En el *Quijote* de 1605 Cervantes echa los cimientos del nuevo tipo de mímesis que inaugura” (A. Close 2009: 90).

³ Toda letra en *cursiva* sobre texto ajeno es mía.

Así pues, intentaremos mostrar cómo este canon artístico se aplica a la creación cervantina como una muestra más de ese continuo hablar de literatura haciendo literatura, característico de la primera entrega del Quijote. Concretamente, podemos reconocer y analizar su labor y factura en un pasaje extenso de tres capítulos que ejemplifica el sentido metaliterario que impregna toda la obra en su conjunto: nos referimos a la novela del *Curioso impertinente*.

Es cierto que el alcaláino, a semejanza del autor de *El Asno de Oro*, ya había introducido otras historias secundarias. Incluso quedan por aparecer las del Cautivo y el Mozo de mulas. Pero todas estaban y estarán relacionadas con los personajes que intervienen en las aventuras del caballero de la Triste Figura. Sólo ésta, que se ofrece precisamente con el nombre de “novela”, es una aventura puramente literaria, sacada de un texto escrito. De hecho resulta ser la lectura de un libro dentro de otro libro, mientras que las demás narraciones pertenecen a la biografía o relación de sucesos de los nuevos actores que se van incorporando al núcleo narrativo. Dada la importancia que en la trama del hilo central tienen el análisis, reflexión y doctrina sobre el arte de la escritura de ficción, su carácter de ejemplo práctico debe tenerse muy en cuenta.

Desde luego, resulta innegable que *El curioso impertinente* es una imitación o reelaboración de historias (cfr. S. E. Trachman 1932: 86), sitas en la literatura italiana, especialmente en la obra de Boccaccio y en el *Orlando Furioso* (cfr. A. Barbagallo 1994: 207-210). Hasta el nombre de Anselmo es el mismo que el del marido celoso del cuento segundo de Ariosto (cfr. D. Quint 2003: 6). Pero en el presente trabajo nos centramos exclusivamente en las fuentes grecolatinas, representadas fundamentalmente por Aristóteles y Ovidio⁴, como posibles hilos conductores tanto de la estructura formal como del contenido particular, del sentido que tiene en el argumento global del *Quijote* y de su significado narrativo propio. Pretendemos desvelar cómo Cervantes utiliza para la ambientación, trama y diálogos de *El curioso impertinente* al poeta de Sulmona, y es capaz de adaptar al relato las formulaciones tanto de la *Retórica* aristotélica como de los preceptos de su *Poética*, haciendo arte con los engranajes ciertamente ásperos y adustos de la filosofía del Estagirita. No estamos lejos de lo que se ha escrito ya respecto a Cervantes:

⁴ En el poema de “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote” Cervantes manifiesta sin paliativos su vocación de identificarse literariamente con el poeta latino, autodenominándose “nuestro español Ovidio”. 6 alusiones directas a su nombre y 141 indirectas a pasajes específicos avalan un conocimiento profundo de su obra por parte del autor del *Quijote* (cfr. A. Andino 2008: 275-95).

El descubrimiento de Aristóteles, aunque fuera por fuentes de segunda o tercera mano, con la revelación de que la literatura tenía sus propios preceptos, sus normas, fue la gran experiencia estética de su vida. (William C. Atkinson 1948: 198)

Así que lo que nos interesa en nuestra aportación es cómo Cervantes genera el relato tomándolo de la propia literatura, con los materiales y recursos que la tradición escrita le brinda como creador. Y en este punto será Aristóteles quien va a justificar, simultáneamente junto con Ovidio, tanto el modelo teórico de escritura (*tesis*) como el ejercicio mismo de lo escrito (*praxis*).

En efecto, en el episodio trigésimo segundo, *Que trata de lo que sucedió en la venta a toda la cuadrilla de don Quijote*, es cuando el cura, animado por Cardenio y Dorotea, decide leer “los papeles de tan buena letra” (406), que guardaba en una maleta el ventero bajo el título de “novela del *Curioso impertinente*”.

El argumento central, la impertinencia de Anselmo, curioso de querer saber si su joven esposa lo amaba de verdad, arriesgando en ello la amistad de su amigo Lotario, versa sobre sentimientos humanos y descaminados, apartados de la *recta razón*, pero verbalizados, afrontados de manera lógica y retórica. Nada sale del mundo real. Toda suerte de recursos sacados de múltiples lecturas se pone al servicio de la creación literaria. La narración cervantina en su conjunto es racionalista, apolínea. Abundando en el carácter filosófico que respira, Avalle Arce ha destacado “el interés absorbente que tenía para el novelista [Cervantes] *el tema de la verdad, y las formas de conocimiento para alcanzarla*” (1975: 17).

El amor, la felicidad, la fidelidad conyugal, la amistad, el deseo carnal se presentan con toda clase de reflexiones, explicaciones, deliberaciones de un tono más didáctico y pedagógico que espontáneo, fresco y natural. De hecho, da la impresión de que el conocimiento sobre el fenómeno amoroso hace que, igual que dos más dos sumen cuatro, lo que pretende Anselmo no tenga otro derrotero en los acontecimientos que el que se anuncia de antemano: Lotario terminará enamorándose de la esposa de su amigo porque, como una ciencia exacta de la que se puede anticipar perfectamente los resultados, están en juego la debilidad de la mujer y los efectos de la belleza femenina sobre el varón. Pero ese veredicto, como toda la historia, no es una opinión aislada ni privada de Cervantes: es el fruto del conocimiento al respecto transmitido por la autoridad de Aristóteles y de Ovidio, y que actúa sobre los personajes como una ley inexorable, extraída de la lectura de sus textos, no del tejido real de la vida.

Frente a la impertinente y desequilibrada solicitud de Anselmo, poniendo a prueba la fidelidad de su mujer y de su amigo, la respuesta de Lotario

rebosa no sólo racionalidad, sino razonamiento filosófico. Su modo argumentativo es de clara ascendencia aristotélica.

La retórica de Aristóteles, fundida con la dialéctica, se asentaba sobre lo meramente posible: lo posible se presenta en un juego de oposiciones entre lo que puede ser o no ser, o ser de dos o más maneras. De ahí se extrae verosimilitudes más aceptables que sus contrarias. Ello permite “desarrollar la sensatez (*phrónesis*) para resolver y *convertir lo potencial en decisiones juiciosas* sobre los mismos hechos” (Q. Racionero 2000: 11-12).

Lotario pretende con silogismos disolver la idea de Anselmo⁵. Primero, distingue entre razonamiento teórico-especulativo y experiencia empírica⁶, poniendo a ésta en segundo lugar; pero después, como suele ocurrir siempre con Cervantes hace un *totum revolutum* con los conceptos, anexando al conocimiento sensible, sin solución de continuidad, ejemplos “inteligibles, demostrativos, indubitables y demostraciones matemáticas que no se pueden negar” (418).

Luego, siguiendo el mismo modelo de razonamiento aristotélico, toda proposición de partida se desarrolla en otras tantas posibilidades bimembres que al final llevan a una conclusión igualmente doble:

Y porque claro lo veas, dime, Anselmo: ¿tú no *me has dicho que tengo de solicitar a una retirada, persuadir a una honesta, ofrecer a una desinteresada, servir una prudente?* [PROPOSICIÓN AFIRMATIVA de partida:] *Sí, que me lo has dicho;* [CONSECUENCIA POSIBLE DOBLE:] pues [a] *si tú sabes que tienes mujer retirada, honesta, desinteresada y prudente, ¿qué buscas?* [b] Y si piensas que de todos mis asaltos ha de salir vencedora, como saldrá sin duda, ¿*qué mejores títulos piensas darle después que los que ahora tiene, o qué será más después de lo que es ahora?* [CONCLUSIÓN PARCIAL POSIBLE DOBLE:] O [a] es que *tú no la tienes por lo que dices, o [b] tú no sabes lo que pides.* [EXPLICACIÓN POSIBLE DOBLE:] [a] Si no la tienes por lo que dices, ¿*para qué quieres probarla, sino, como a mala, hacer della lo que más te viniere en gusto?* [b] Mas si es tan buena como crees, *impertinente cosa será hacer experiencia de la misma verdad, pues, después de hecha, se ha de quedar con la estimación que primero tenía.* [CONCLUSIÓN FINAL POSIBLE DOBLE:] Así que [a] es razón concluyente que el *intentar las cosas de las cuales antes nos puede suceder daño que provecho es de juicios sin un discurso y temerarios,* y más cuando quieren intentar aquellas a que no son forzados ni compelidos; y [b] que de muy lejos traen descubierto que el intentarlas es *manifiesta locura.* (418)

⁵ Un modelo de razonamiento aristotélico, similar al que sigue Lotario, sobre tal estructura bimembre de posibilidades se da en Arist. *de An.* 402a20-402b.

⁶ Arist. *Metaph.* 981a25-981b20.

En efecto, Aristóteles unifica dialéctica y retórica entendiéndolas no como conocimientos sobre algo específico, sino como ciencias instrumentales que suministran razones a cualquier asunto. El fin de la retórica es “convencer” al prójimo; justo lo que han intentado mutuamente Anselmo y Lotario: “Entendamos por *retórica* la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso *para convencer*” (Q. Racionero 2000: 39)⁷.

En cuanto a las pruebas que pueden aportarse para la persuasión del oyente, Aristóteles señala dos clases:

En cuanto a las *pruebas por persuasión* unas son ajenas al arte y otras son propias del arte. Llamo *ajenas al arte* a cuantas no se obtienen por nosotros, como los testigos, las confesiones bajo suplicio, los documentos y otras semejantes; y *propias del arte, las que pueden prepararse con método y por nosotros mismos*, de modo que las primeras hay que utilizarlas y las segundas *hay que inventarlas*. (Q. Racionero 2000: 40)⁸

Ése es el caso de nuestros dos amigos, Anselmo y Lotario. Arguyen demostraciones de su cosecha para apuntalar sus decisiones. Las inventan pero siguiendo un método. Recurren al silogismo retórico o *entimema* y a la inducción retórica o *ejemplo*:

Llamo, pues, *entimema* al silogismo retórico y *ejemplo* a la inducción retórica. Y, ciertamente en orden a demostrar, *todos proporcionan pruebas por persuasión aduciendo ejemplos o entimemas*, <de modo que> fuera de éstos no hay ninguna otra. (Q. Racionero 2000: 46)⁹

Respecto a la presentación de lo posible en la deliberación, ya vimos arriba cómo Lotario la llevaba a efecto. Aristóteles no ofrece dudas:

De cualquier forma, *deliberamos sobre lo que parece que puede resolverse de dos modos*, ya que nadie da consejos sobre lo que él mismo considera que es imposible que haya sido o vaya a ser o sea de un modo indiferente, pues nada cabe decir en esos casos. (Q. Racionero 2000: 48-49)¹⁰

El discurso del que hacen uso ambos protagonistas es, por tanto, el deliberativo, tanto por la materia que versa (consejo y disuasión de la

⁷ Arist. *Rb.* 1355a25.

⁸ Arist. *Rb.* 1355b35-40.

⁹ Arist. *Rb.* 1356b5.

¹⁰ Arist. *Rb.* 1357a5.

impertinente o discreta voluntad del otro, respectivamente) como por el fin que persigue (hacer lo conveniente y evitar lo perjudicial en el obrar como marido o como amigo).

La deliberación se realiza sobre algo que está en nuestras manos, para que se cumpla o no. Ése es precisamente el reproche mutuo que se hacen Anselmo (porque su amigo no se presta a sus proyectos) y Lotario (porque el otro pretende destruir su honra y la de su propio matrimonio):

Resulta evidente, en cambio, *sobre qué cosas es posible deliberar. Estas son las que se relacionan propiamente con nosotros y cuyo principio de producción está en nuestras manos. Y por eso especulamos con cierta reserva hasta el instante en que descubrimos si <tales cosas> son posibles o imposibles de hacer por nosotros.* (Q. Racionero, 2000: 64-65)¹¹

Tras las sensatas reflexiones de Lotario, Anselmo reconoce que son justas y racionales. Sin embargo, lo que él tiene es una enfermedad que sólo puede curar su amigo, y que compara con la atribuida por Aristóteles a las mujeres. Dice que “padece ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores” (425).

El testimonio del texto clásico no deja lugar a dudas como fuente. Cervantes, como es peculiar en él, mezcla deliberadamente sin ton ni son los tipos de enfermedades con las mujeres, sólo por hallarse en el mismo párrafo, como si Anselmo hubiera leído a la ligera sin comprender nada:

Otros *hábitos malos hay que proceden de enfermedades* o de mala costumbre, como el arrancarse los cabellos o comerse las uñas, o *comer carbones o tierra*; asimismo el ajuntamiento de machos con machos. Porque estos tales vicios a unos les suceden por naturaleza, y a otros por costumbre, por haberse mal acostumbrado desde niños. Aquellos, pues, que tales cosas hacen por su mala naturaleza, ninguno cierto dirá que son incontinentes; de la misma manera que a *las mujeres* nadie las llamará continentas, porque en el carnal ajuntamiento no obren, pues es su naturaleza recibir. (P. Simón Abril 2001: 148)¹²

A continuación, pretendemos revelar cómo toda la trama de sentimientos desatados producto de la impertinencia de Anselmo se llevará a la acción dramática siguiendo a Ovidio: en primer lugar, se nombran los posibles escenarios para cometer cualquier infidelidad; es decir, en palabras del poeta latino, *frequens quo sit puella loco* (“en qué lugar se encuentra habitualmente la

¹¹ Arist. *Rb.* 1359a35-1359b.

¹² Arist. *EN.* 1148B15.

muchacha”)¹³. Lotario, el protagonista de Cervantes, los ubica en los propios de la época:

Decía él, y decía bien, que el casado a quien el cielo había concedido mujer hermosa, tanto cuidado había de tener qué amigos llevaba a su casa como en mirar con qué amigas su mujer conversaba; porque lo que no se hace ni con cierta *en las plazas, ni en los templos, ni en las fiestas públicas, ni estaciones* (cosas que no todas veces las han de negar los maridos a sus mujeres), se conierta y facilita *en casa de la amiga o la parienta* de quien más satisfacción se tiene. (413)

Ovidio también da cuenta de los lugares que son adecuados para los amoríos en la Roma de Octavio Augusto: el pórtico de Pompeyo y el de Livia¹⁴, las plazas o “foros” “al lado del templo de Venus”¹⁵, el circo¹⁶ y en los banquetes¹⁷.

En cuanto a la susceptibilidad de la mujer a ser cautivada y las fórmulas y recursos que los amantes suelen emplear para conseguirlo, Anselmo hace un completo repaso de las artimañas del seductor en la solicitud de amor: *promesas, dádivas, lágrimas, importunidades y perseverancia*:

Porque yo tengo para mí, ¡oh amigo!, que *no es una mujer más buena de cuanto es o no es solicitada*, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las *promesas*, a las *dádivas*, a las *lágrimas* y a las *continuas importunidades* de los *solicitos* amantes. (415)

Todo lo que alude tiene un referente en la obra amatoria del vate latino. Cervantes los repite en boca de Anselmo sin discusión ni añadidura, como quien aplica una tabla matemática:

a) TODA MUJER PUEDE SER SEDUCIDA, dependiendo sólo de que sea solicitada:

En primer lugar, métete en la cabeza la confianza de que *todas pueden ser conquistadas*: las conquistarás con sólo que tiendas las redes [...]; *también querrá la que hubieras podido creer que no quiere*. (J. L. Arcaz 2003: 76-77)¹⁸

¹³ Ov. *ars* 1, 49-50.

¹⁴ Ov. *ars* 1, 67-72.

¹⁵ Ov. *ars* 1, 79-86.

¹⁶ Ov. *ars* 1, 135-136.

¹⁷ Ov. *ars* 1, 229-230.

¹⁸ Ov. *ars* 1, 269-274.

b) PROMESAS:

Procura hacerle promesas. (J. L. Arcaz 2003: 86)¹⁹

Y no prometas con timidez, *las promesas arrastran a las muchachas*: de lo que prometas pon por testigos a todos los dioses que quieras. (J. L. Arcaz 2003: 95)²⁰

c) DÁDIVAS:

No te ordeno que *complazcas a tu dueña con un caro presente*; dale cosas pequeñas, pero de entre las pequeñas, *taimado tú, dale las apropiadas*. (J. L. Arcaz 2003: 115)²¹

d) LÁGRIMAS:

También *vienen bien las lágrimas*; con lágrimas conmooverás al diamante; haz que ella vea, si puedes, húmedas tus mejillas. Si te faltaran lágrimas, pues no siempre salen a tiempo, toca tus ojos con la mano mojada. (J. L. Arcaz 2003: 96)²²

e) IMPORTUNIDADES:

Al igual que la verdadera *embriaguez* es perjudicial, así *la fingida te servirá de ayuda*: haz que tu lengua mentirosa titubee con sonido entrecortado *para que cualquier cosa que hagas o digas más allá de su justa medida dé la impresión de que se debe al exceso de vino* (J. L. Arcaz 2003: 93)²³

f) PERSEVERANCIA:

A la misma —insiste solamente— la vencerás con el tiempo: ya ves que Pérgamo fue capturada tarde, mas sin embargo lo fue. Si lo hubiera leído y no quiere contestarte, no la atosigues: tú sólo procura que lea sin cesar tus lisonjas. Lo que ha querido leer, querrá contestar a lo leído: eso llega

¹⁹ Ov. *ars* 1, 443-444.

²⁰ Ov. *ars* 1, 631-632.

²¹ Ov. *ars* 2, 261-262.

²² Ov. *ars* 1, 659-662.

²³ Ov. *ars* 1, 597-600.

matemáticamente y a su propio paso. Tal vez también al principio te llegará una carta aciaga y que te ruegue que no la requieras; lo que te ruega lo teme, lo que no ruega lo desea: que insistas; *persevera y serás después ejecutor de tus deseos*. (J. L. Arcaz 2003: 87-88)²⁴

Una vez aceptada la tarea de cortejar a Camila para evitar llegar a males mayores (como que Anselmo diera “cuenta de su desatino a otra persona”), se vuelve a tomar de guía e inspiración de lances amorosos al poeta latino: facilitar el acceso (*accessus*) y ocasión (*tempus*), disponer de dineros y joyas y utilizar “músicas” y “versos” se emplean exhaustivamente como recursos certeros para llevar a cabo la seducción proyectada:

Abrazóle Anselmo tierna y amorosamente, y agradecióle su ofrecimiento como si alguna grande merced le hubiera hecho; y quedaron de acuerdo entre los dos que desde otro día siguiente se comenzase la obra; que él le daría *lugar y tiempo como a sus solas* pudiese hablar a Camila, y asimesmo le daría *dineros y joyas* que darla y que ofrecerla. Aconsejóle que le diese *músicas*, que *escribiese versos en su alabanza*, y que, cuando él no quisiese tomar trabajo de hacerlos, él mismo los haría. (426)

En efecto, a renglón seguido de referir que la mujer más deseada está siempre en brazos de otro, Ovidio aconseja servirse de la criada para que se encargue de organizar los lugares de encuentro. De momento, en la versión cervantina es el propio Anselmo quien se presta a facilitararlo; más tarde aparecerá Leonela.

a) FACILITAR EL LUGAR (*mollire accessus*):

Pero ten la precaución de conocer antes a la criada de la muchacha que vas a seducir: *ella te allanará el camino*. (L. Arcaz 2003: 82)²⁵

b) PROPORCIONAR EL MOMENTO ADECUADO (*legere tempus*):

Ella elegirá el momento (también los médicos aguardan los momentos) en que el ánimo de su dueña esté accesible y dispuesto a ser cautivado. (J. L. Arcaz 2003: 82)²⁶

²⁴ Ov. *ars* 1, 477-486.

²⁵ Ov. *ars* 1, 351-352.

²⁶ Ov. *ars* 1, 356-357.

c) DISPONER DE DINEROS Y JOYAS

para hacer frente a los gastos de cortejo (algo incluso contradictorio e impropio, dado que se supone que no habría de faltarle a Camila, pero que repite ajustándose a la fuente de origen):

La mujer encuentra la manera con la que *diezmar los bienes* de su ardoroso amante. [...] Si te excusas diciendo que no tienes *dinero en efectivo para darlo*, se te pedirá un pagaré que te hará lamentar haber aprendido a escribir. (J. L. Arcaz 2003: 85)²⁷

d) Seducir con la MÚSICA:

Si tienes voz, *canta*; si son ágiles tus brazos, *baila*; y *agrada* con cualquier destreza con la que puedas agradar. (J. L. Arcaz 2003: 93)²⁸

e) ESCRIBIR VERSOS DE ALABANZA.

Que la cera fundida sobre en alisadas tablillas tiente el vado, *que la cera vaya en primer lugar como aliada de tu propósito*. Sea ella portadora de tus lisonjas y de palabras semejantes a las de los enamorados y añade, seas quien seas, no pocas súplicas. (J. L. Arcaz 2003: 86)²⁹

Así pues, séale enviada una carta y *escribase con tiernas palabras, que explore su estado de ánimo*, y tantee ella primero el camino. (J. L. Arcaz, 2003: 86)³⁰

Los que escribimos poemas, enviemos tan sólo poemas: lo de este coro estamos, antes que otros, capacitados para amar. Nosotros hacemos por todos sitios *pregón de la hermosura que nos agrada* (J. L. Arcaz 2003: 163)³¹

Efectivamente, cuando Lotario explica a su amigo el desarrollo de su primera entrevista a solas con Camila, le miente diciéndole que, por ser la primera vez, sólo le ha contado que “su hermosura y discreción” *se pregona* por toda la ciudad (428).

²⁷ Ov. *ars* 1, 419-434, *passim*.

²⁸ Ov. *ars* 1, 595-596.

²⁹ Ov. *ars* 1, 437-440.

³⁰ Ov. *ars* 1, 455-456.

³¹ Ov. *ars* 3, 533-535.

Anselmo queda contento y se ofrece para cada día dar “el mismo lugar” para el encuentro (*mollire accessus*) de su amigo y su esposa (428), tal como recomienda el pasaje ovidiano mencionado arriba. Luego, ante la supuesta respuesta esquiva de Camila, el curioso impertinente propone a su amigo tantearla con dineros y la compra de joyas, entendiendo como ley general que todas las mujeres, y más si son hermosas, son susceptibles de sucumbir a este modo de seducción. Evidentemente, el tipo de mujer de la que habla es la que se desprende de la lectura del autor latino de referencia, no la Camila tal cual descrita:

Bien está —dijo Anselmo—. Hasta aquí ha resistido Camila a las palabras; es menester ver cómo resiste a las obras: yo os daré mañana *dos mil escudos de oro para que se los ofrezcáis, y aun se los deis*, y otros tantos para que *compréis joyas* con que cebarla; que las mujeres suelen ser aficionadas, y más si son hermosas, *por más castas que sean, a esto de traerse bien y andar galanas*; y si ella resiste a esta tentación, yo quedaré satisfecho y no os daré más pesadumbre. (428)

Como puede verse, Cervantes parece trasladar íntegramente el texto de Ovidio cuando hace decir a su personaje que “las mujeres, por más castas que sean, suelen ser aficionadas (*virginibus curae grataque est*) a esto de traerse bien y andar galanas (*forma sua*)”: “Incluso a las castas les agrada que se airee su hermosura; y *les es grata y motivo de preocupación su hermosura* a las doncellas” (J. L. Arcaz 2003: 94)³².

Al fin, Lotario cae enamorado de Camila y la importuna con requiebros (432). Y, como prescribe el autor del *Arte de Amar*, un amor que en principio es fingido se torna auténtico: “Sin embargo, *muchas veces el que disimulaba ha empezado a amar de verdad*; muchas veces sucedió lo que al empezarlo había fingido que era” (J. L. Arcaz 2003: 94)³³.

Una vez reemprendido el ataque a la firmeza y honestidad de Camila, los recursos aludidos en el capítulo anterior, las lágrimas y las razones de Lotario (434), vuelven a utilizarse con el éxito que cabía esperar. Las imágenes para la seducción son las del ejército que “pone cerco a la fortaleza femenina”. El amante es un “soldado”³⁴ que se apresta a pasar fatigas y combatir contra la adversidad y el rechazo primero de la mujer. Al final la mujer, cual ciudadela asediada, termina rindiéndose:

Finalmente, a él le pareció que era menester, en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, *apretar el cerco de aquella fortaleza*; y así, acometió a su

³² Ov. *ars* 1, 623- 624.

³³ Ov. *ars* 1, 615-618.

³⁴ Ov. *am.* 1, 9.

presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la misma vanidad, puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él, con toda diligencia, minó la roca de su entereza, con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. *Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió* Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba. *Rindióse Camila; Camila se rindió...* (434).

Ovidio lo describe así:

Primero procura buscarte aquello que quieres amar, *soldado tú que ahora de nuevas te adentras en insólita guerra*. La siguiente tarea es conquistar a una muchacha que te guste. (J. L. Arcaz 2003: 63-64)³⁵

El amor es un reflejo de la milicia: apartaos los cobardes. (J. L. Arcaz 2003: 113-14)³⁶

Aquél [*el soldado*] *asedia* poderosas ciudades, éste [*el amante*] el umbral del amada. (A. Ramírez de Verger 2001: 52)³⁷

No *muros* bajos, no *ciudades rodeadas de fosos* pequeños, sino que se ha conquistado a *una amada bajo mi mando personal*. (A. Ramírez de Verger 2001: 80)³⁸

No obstante, ante el inexorable fatalismo que dictan los sucesos sobrevenidos, como si cayera sobre Camila y Lotario todo el peso de una Ley Divina, ineluctable, se ofrece un remedio, muy humano, aunque también suena a receta sacada del cálamo generoso del vate de Sulmona, y que en la pluma de Cervantes adopta un cierto tono moralizante:

Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas. (434)

³⁵ Ov. *ars* 1, 35-38.

³⁶ Ov. *ars* 2, 233.

³⁷ Ov. *am.* 2, 9, 19.

³⁸ Ov. *am.* 2, 12, 7-8.

Es el mismo consejo preventivo de Ovidio para eludir el amor: “Aunque te veas retenido por sólidas cadenas, *vete especialmente lejos y disponte a emprender un largo viaje*” (J. L. Arcaz 2003: 188)³⁹.

Las referencias a la cultura grecolatina son tan constantes como naturales en la narración. Por eso, a pesar de reflejar una época y condición plenamente cristiana, Anselmo se creyó las razones de Lotario “como si fueran dichas por algún *oráculo*” (435). Con la misma normalidad, a la hora de componer versos, se nombra a las *Musas* como deidades benévolas u hostiles que visitan o abandonan al poeta en el trance de realizar su creación literaria (436). Pues las Musas son aliadas del amante y provocan la condescendencia y el favor de la mujer cortejada:

Existen, sin embargo, también jóvenes cultivadas, muchedumbre escasísima; y hay otra multitud de las que no son cultivadas, pero que quieren serlo. Que unas y otras sean elogiadas mediante poemas; que el lector ensalce tus poemas, sean como fueren, con dulce sonido. Así pues, para éstas y aquéllas *un poema escrito de noche en honor suyo hará las veces de un pequeño regalo*. (J. L. Arcaz 2003:116)⁴⁰

De modo que se recurre al modo clásico de dedicar los versos a la amada bajo un nombre impostado, “debajo del nombre de Clori”⁴¹ (436). Precisamente Cervantes sigue al pie de la letra el recurso que Ovidio aconseja, poniendo a continuación distintos ejemplos de pseudónimos de amadas famosas:

Fama tiene Némesis, Cintia tiene fama, Véspero y las tierras de oriente han conocido a Licóride y muchos preguntan quién es nuestra Corina. Añade que las insidias están bien aparte de los sagrados vates y que también nuestra arte nos modela a su propia forma de ser. (J. L. Arcaz 2003: 163-164)⁴²

La inclusión en la trama de la criada confidente (439-441) es otro tópico del género amatorio, como hemos dicho, que desarrolla el poeta latino:

³⁹ Ov. *rem.* 213-214.

⁴⁰ Ov. *ars* 2, 281-286.

⁴¹ Clori, el pseudónimo elegido para los versos dedicados a Camila, tiene dos homónimos en la literatura clásica: en Homero (*Od.* 11, 281-297) es una bellísima esposa; en Horacio aparece a) como muchacha muy hermosa y cortejada (Hor. *carm.* 2, 5, 18-20); b) y como anciana esposa de Íbico, que persiste ridículamente en mezclarse con jóvenes y afanes amorosos impropios de su edad (Hor. *carm.* 3, 15, 1-8). Nos inclinamos, por el contexto, a pensar que la fuente de inspiración pueda ser la bella muchacha cortejada descrita en Horacio.

⁴² Ov. *ars* 3, 536-540.

“Pero ten la precaución de conocer antes a *la criada* de la muchacha que vas a seducir: ella *te allanará el camino*. Mira que sea *partícipe de los planes de su dueña* y que no sea una *confidente* poco fiel *de sus secretos escarceos*” (J. L. Arcaz 2003: 82)⁴³.

La doncella había aparecido con Camila citada de paso en el último asalto ya de veras por parte de Lotario a la honestidad de la esposa de su amigo (431). Pero alcanza el primer plano de la acción después de que su dueña ha caído enamorada de Lotario: “Sólo supo Leonela la flaqueza de su señora, porque no se la pudieron encubrir *los dos malos amigos y nuevos amantes*” (434).

Porque, efectivamente, la transición de los sentimientos de Lotario y Camila es de amistad a amor: “entre *el amor camuflado bajo el nombre de la amistad*. Acercándose de este modo, he visto yo engañar a una arisca muchacha: *el que fuera su amigo se convirtió en amante*” (J. L. Arcaz 2003: 99)⁴⁴.

La criada Leonela se introduce en las cuitas de su ama. Ésta le confía sus temores de no haberse dado a valer suficientemente por haber puesto escasa resistencia a las pretensiones de su amante dentro de las reglas del cortejo:

—Corrida estoy, amiga Leonela, de ver en cuán poco he sabido estimarme, pues *siquiera no hice que con el tiempo comprara Lotario la entera posesión que le di tan presto de mi voluntad. Temo que ha de desestimar mi presteza o ligereza, sin que eche de ver la fuerza que él me hizo para no poder resistirle.* (439)

Así entra en juego una serie de tópicos recogidos también por Ovidio:

1º) Lo propio de las mujeres es oponer resistencia, aunque les agrade ser cortejadas.

Por tanto, venga, no dudes en poder conseguir a todas las muchachas; *apenas habrá una de entre muchas que se te niegue. Tanto las que niegan se alegran, con todo, de que se las suplique.* Aunque seas despreciado, tu rechazo no tiene riesgos. (J. L. Arcaz 2003: 81)⁴⁵

2º) Lo que se ofrece con facilidad es tenido a menos.

Lo que se da fácilmente no bien alimenta un amor duradero: deberán mezclarse rechazos con los alegres juegos. Que se tumbe (tu amante) ante tus puertas, que diga “puerta cruel” y arrostre muchas cosas con resignación y otras muchas a

⁴³ Ov. *ars* 1, 351-356.

⁴⁴ Ov. *ars* 1, 720-722.

⁴⁵ Ov. *ars* 1, 343-346.

regañadientes. *No aguantamos lo dulce; recuperémonos con jugo amargo.* (J. L. Arcaz 2003: 165)⁴⁶

3) El amor furtivo en verdad agrada tanto a hombres como a mujeres.

Tanto como para un hombre, el amor furtivo es grato para una muchacha: el hombre lo disimula mal, pero ella lo desea más encubiertamente. (J. L. Arcaz 2003: 77)⁴⁷

4) Sin embargo, la mujer parece sufrir más los efectos del enamoramiento.

La mujer no reniega de las antorchas ni los crueles arcos; veo que *estos dardos hieren con más moderación a los varones.* (J. L. Arcaz 2003: 139)⁴⁸

Después, Leonela hace una descripción completa del Amor “desde la voz de la experiencia”:

—No corre por ti esa razón —respondió Leonela—, porque *el amor*, según he oído decir, unas veces *vuela* y otras *anda*; con éste *corre*, y con aquél *va despacio*; *a unos entibia, y a otros abrasa; a unos hiere, y a otros mata*; en un mismo punto comienza la carrera de sus deseos, y en aquel mismo punto la acaba y concluye; *por la mañana suele poner el cerco a una fortaleza, y a la noche la tiene rendida*, porque *no hay fuerza que le resista [...]*; porque *el amor no tiene otro mejor ministro para ejecutar lo que desea, que es la ocasión*: de la ocasión se sirve en todos sus hechos, principalmente en los principios. Todo esto *sé yo muy bien, más de experiencia que de oídas*, y algún día te lo diré, señora; que yo también soy de carne y de sangre moza. (439-440)

1) En Ovidio, también, “el amor vuela”.

Me preparo a decir grandes cosas, por medio de qué artes puede conservarse *Amor*, niño él que vaga sin cesar por el vasto mundo. Además, es ligero y *tiene dos alas con que volar*: difícil es imponerles a ellas un orden. (J. L. Arcaz 2003: 103)⁴⁹

Marchad a la guerra iguales; venzan aquellos a quienes favorezcan Dione nutricia y el *niño que revolotea por todo el orbe.* (J. L. Arcaz 2003: 137)⁵⁰

⁴⁶ Ov. *ars* 3, 579-585.

⁴⁷ Ov. *ars* 1, 275-276.

⁴⁸ Ov. *ars* 3, 29-30.

⁴⁹ Ov. *ars* 2, 17-20.

⁵⁰ Ov. *ars* 3, 3-4.

2) En Ovidio, también, “el amor anda, corre, va despacio”.

Si con pies ociosos pisa ella el pórtico abierto, también aquí une tú al suyo semejante remolonear, y haz unas veces por ir delante y, otras, síguela por detrás; *acelera unas veces el paso y, otras, camina con lentitud*. (J. L. Arcaz 2003: 88)⁵¹

3) En Ovidio, también, “el amor abrasa, hiere y mata”.

[T]ambién ante mí cederá, *aunque hiera con su arco mi pecho y agite las antorchas que blande*. Cuanto más fieramente *el Amor me traspase con flechas y me haya abrasado*, tanto mejor vengador seré de la herida que me haya infligido. (J. L. Arcaz 2003: 62)⁵²

4) En Ovidio, también, “el ministro del amor es la ocasión”⁵³.

En nada peca Helena, ninguna falta comete este adúltero: lo que tú, lo que cualquiera haría, él lo hace. *Obligas a un adulterio facilitando el momento y el lugar*. (J. L. Arcaz 2003: 120)⁵⁴

5) Como Ovidio, Leonela habla del Amor “por experiencia, no de oídas”.

No diré yo en falso que estas artes, Febo, me han sido entregadas por ti, ni que nos inspira el graznido de un ave del cielo, ni que se me han aparecido Clío y las hermanas de Clío mientras guardaba en tus valles, Ascra, rebaños. *La experiencia mueve esta obra*; atended a un poeta instruido: asiste, madre de Amor, mi propósito. (J. L. Arcaz 2003: 62-63)⁵⁵

Un mal sueño, que es también la causa de que la anciana principie el cuento de Amor y Psique en *El Asno de Oro*, de Apuleyo⁵⁶, interrumpe la lectura de *El curioso impertinente*. Tiene lugar entonces para don Quijote el episodio alucinatorio de los odres de vino⁵⁷, que él confunde con el descomunal cuerpo del gigante enemigo de la princesa Micomicona (455). Luego que es calmado, el cura vuelve a las páginas de la novela: se cumplen fatídicamente las máximas ovidianas respecto a los amores ilícitos al amparo de la amistad (458): *Seguro y transitado es el camino de engañar bajo el nombre*

⁵¹ Ov. *ars* 1, 491-494.

⁵² Ov. *ars* 1, 21-24.

⁵³ Ov. *ars* 1, 399-412; Ov. *ars* 1, 605-608; Ov. *ars* 2, 261-262.

⁵⁴ Ov. *ars* 2, 365-367.

⁵⁵ Ov. *ars* 1, 25-30.

⁵⁶ *Apvl. met.* 4, 27.

⁵⁷ No cabe duda de que la referencia creativa de este capítulo es la batalla que libra Lucio, el protagonista de *El asno de oro*, con tres supuestos ladrones junto a la puerta de la posada de Milón (*cf.* M. Bambeck 1974: 241-252)

de amigo, aunque sea un camino seguro y transitado, tiene su delito” (J. L. Arcaz 2003: 92)⁵⁸.

Preso Anselmo en la trampa que él mismo había tejido, convirtiendo al amigo entrañable en miserable traidor y a la esposa morigerada en astuta amante, “quedó el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo” (453). Incluso su deseo se torna a dedicarse con entera exclusividad a hacer versos en alabanza de Camila que la depositasen en la memoria eterna de los tiempos futuros. Su desvarío, que en su impertinente experiencia adquiere un eco torvo, en clave de sarcasmo, es también el objetivo final de los versos de Ovidio, llamados a ocupar el más alto puesto de la gloria inmortal: “y quería que no fuesen otros sus entretenimientos que el hacer *versos en alabanza de Camila*, que la hiciesen *eterna en la memoria de los siglos venideros*” (453).

Así quedaría Camila en la pluma de Anselmo, igual que otros nombres como Némesis, como Delia, cual renovada Penélope, colocada su argucia precisamente por el vate de Sulmona junto a los avatares de Troya como modelo de fama imperecedera bajo el poder inmarcesible de la poesía:

[...] *sólo los versos escapan de la pira voraz;*

perduran, obra de poetas, *la fama* de la empresa de Troya

y la tela lenta que era destejada en nocturno engaño.

Así Némesis, así Delia gozarán de renombre. (A. Ramírez de Verger 2001: 109)⁵⁹

Cervantes aplica a Anselmo el orgullo y la soberbia de quien se cree feliz y capaz de dejar huella literaria, cuando todo lo que vive es apenas una ilusión. Lo mismo que la locura de don Quijote considera la realidad virtual de los libros más auténtica que la cotidiana, el curioso impertinente pretende elevar a categoría poética, inmortal, justamente la mentira que su torpe voluntad ha forjado en medio de una triste verdad, que lo burla y lo deshonra. Por eso, de nuevo es la literatura la que falsea la vida doliente, pretendiendo construir en versos una tenaz Penélope o una casta Lucrecia, a partir de los retales de una u otra de tantas maliciosas *puellae* ovidianas⁶⁰. De nuevo, “*Cervantes identifies literary creation with lie: characters in Don Quixote repeatedly assert that books of fiction —chivalric or pastoral novels— are lies*” (Wadroppe 1957: 596).

El final trágico de cada uno de los protagonistas cumple los requisitos de ejemplaridad moral que Cervantes, hombre de su tiempo, no olvida. Pero es la valoración última del cura, censor y crítico literario permanente a lo largo

⁵⁸ Ov. *ars* 1, 585-586.

⁵⁹ Ov. *am.* 3, 9, 28-31.

⁶⁰ Ov. *am.* 1, 10, 59-62.

de la Primera Parte de la obra, la que merece más nuestra atención. Es importante cómo el personaje aprueba la forma, lo que es el vestido literario del relato: “lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (463). Es decir, la “lección” o lectura auténtica que proporciona la novela, lo que ha llevado verdaderamente al autor a insertarla, es el modelo narrativo que propone, el *ars scribendi*, que se ajusta como un guante a los cánones aristotélicos, tanto en la teoría que desarrolla como en la práctica de su ejecución. No es, en absoluto, una “mala ficción artística” criticada por los personajes del *Quijote* (D. Arbesú 2006: 41). En esta línea existen estudios que han sabido ver la oposición Anselmo/don Quijote (*cf.* G. Güntert 1986: 267), entre el deseo de conocimiento empírico de Anselmo y la fe a toda prueba ante cualquier circunstancia de Don Quijote (*cf.* Jürgen Hahn 1972: 138).

El punto de vista de Cervantes se descubre en este preciso enfoque que adopta el personaje: el debate literario gira en torno a la verosimilitud, centrándose (y salvándose de cualquier otro juicio de valor) en la belleza y eficacia estética. Ello es así porque se ajusta en todo a la *Poética* de Aristóteles. A saber:

1º) El arte literario (la novela) ha de representar el comportamiento moral de virtud o defecto de los protagonistas:

Ahora bien, puesto que los que imitan representan a seres que actúan, y dado que es fuerza que éstos sean buenos o malos, —ya que los caracteres casi siempre son reductibles a una de estas dos categorías, habida cuenta que se diferencian por su virtud o por sus vicios— *imitan o bien a personas moralmente superiores a nosotros, o a inferiores, o, incluso, iguales*, como hacen los pintores. (J. Alsina 1985: 225)⁶¹

2º) Toda imitación de algo ha de entrañar un aprendizaje, cierta “ejemplaridad” en pluma de Cervantes; de ahí que el deleite que provoca en el lector los sucesos y avatares de los personajes representados se debe a su coherencia con la realidad. He ahí lo que apunta el cura y por qué fija su atención en que la historia tenga sentido cabal. Por eso, dejado a un lado su rol de censor eclesiástico, como crítico literario encaja favorablemente el relato de ficción:

aprender es muy agradable, y no sólo para los científicos, sino igualmente para los demás hombres —sólo que éstos participan únicamente en una mínima parte— y es que *nos complacemos en la contemplación* de las imágenes *porque al mirarlas, se aprende en ellas y de ellas se deduce lo que cada cosa representa: por ejemplo, que esta figura es tal*

⁶¹ Arist. *Po.* 1448a.

cosa. Y si uno no ha visto previamente el objeto representado, la obra de arte causará deleite no en la medida en que sea una imitación, sino por la mera ejecución por el color o por alguna otra razón de este tipo”. (J. Alsina 1985: 229)⁶²

3º) El tema representado ha de ser una *acción* en la que se desarrolla el *carácter* y *pensamiento* de sus actores hasta el final trágico de sus vidas: “por naturaleza hay dos causas de *acciones*, *el pensamiento* y *el carácter*, y según estas acciones *alcanzan todos el éxito o el fracaso*” (J. Alsina 1985: 239)⁶³.

En eso *El Curioso impertinente* cumple punto por punto lo que prescribe Aristóteles: se compone un argumento, los protagonistas aparecen dotados de ciertas cualidades de conducta y en sus diálogos explican su pensamiento.

La imitación de la acción es, por consiguiente, el *argumento*, pues llamo argumento a la composición misma de las acciones y, llamo, en cambio *carácter* aquello conforme a lo cual decimos que los personajes son de una determinada calidad, y *pensamiento* aquellas expresiones por medio de las cuales los personajes demuestran o explican algo. (J. Alsina 1985: 239)⁶⁴

4º) El argumento ha de tener *un principio*, *un medio* y *un fin*. Así puede observarse en el comienzo, con los dos amigos, su boda y la curiosa pretensión de Anselmo; el desarrollo, en la estrategia de Lotario y artes de Camila y Leonela, y el final infausto de todos los protagonistas: “Hemos dejado sentado que la tragedia es la imitación de una acción acabada y completa que tiene una adecuada extensión, ya que puede existir algo que, siendo entero, carezca de extensión. *Completo es lo que tiene principio, medio y fin*” (J. Alsina 1985: 245)⁶⁵.

Precisamente, la última frase del narrador de la historia de Anselmo, Lotario y Camila, evidenciando su deuda directa con Aristóteles, nos dice: “Éste fue el *fin* que tuvieron todos, nacido de un tal desatinado *principio*” (463). El filósofo griego lo especifica así:

Principio es aquello que, de por sí, no sigue necesariamente a otra cosa, pero después de ello hay o se produce algo de un modo natural; *fin*, por el contrario, es aquello que, de por sí, sigue naturalmente a otra cosa, de modo necesario o por lo general, y a lo cual no sigue nada más; *medio*, aquello, aquello que, de por sí, viene después de algo y es seguido por otra cosa. Aquellos que construyen

⁶² Arist. *Po.* 1448b15.

⁶³ Arist. *Po.* 1449b35-1450a .

⁶⁴ Arist. *Po.* 1450a-5.

⁶⁵ Arist. *Po.* 1450b20-25.

bien los argumentos no deben comenzarlos ni terminarlos al azar, sino que *deben atenerse a las formulas indicadas*. (J. Alsina 1985: 245)⁶⁶

5º) La extensión temporal de la narración ha de estar ajustada a la propia trama; en el caso de Anselmo y del resto de los protagonistas, en el paso de la felicidad a la desdicha:

[*Respecto a los límites de tiempo de la obra*] diremos que, en lo que a la extensión concierne, la obra debe tener una extensión que permita que *el paso de la desgracia a dicha o de la dicha a desgracia* se produzca según la verosimilitud o la necesidad de los acontecimientos. (J. Alsina 1985: 247)⁶⁷

6º) Todos los acontecimientos e incidentes de la trama han de estar trenzados de tal manera, que se viera defectuoso el conjunto si alguno de ellos faltara. Es lo que sucede con el papel de Leonela y su amante nocturno (441), presentado aparentemente de modo marginal, pero que consigue precipitar el desenlace de todos los implicados: “*Asimismo las partes de toda acción deben estar ordenadas de tal manera que, si se suprime alguna de ellas, el conjunto resulte modificado y trastornado*; pues aquello cuya presencia o ausencia no produce efecto alguno no es parte esencial del todo” (J. Alsina 1985: 249)⁶⁸.

7º) Por último, y reforzando las palabras finales del cura, la narración no ha de contar las cosas que han sucedido, sino cómo pudieron haber ocurrido. No ha lugar su veracidad, sino su *verosimilitud*. En tales coordenadas entra tanto la posibilidad como la probabilidad de que pudiera ocurrir, si bien en el interior de la trama, el desenlace se presenta ineluctablemente como necesario. El cura, en primer lugar, descarta la autenticidad de reflejar algo sucedido; luego aparta la posibilidad de que ocurriera en un matrimonio, y sólo deja expedita la probabilidad en caso de tratarse de relaciones entre un galán y una dama. A las claras, en sus palabras está aplicando la formulación aristotélica una por una: “De lo dicho resulta evidente también que no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, *aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad*” (J. Alsina 1985: 249)⁶⁹.

⁶⁶ Arist. *Po.* 1450b25-30.

⁶⁷ Arist. *Po.* 1451a10.

⁶⁸ Arist. *Po.* 1451a30.

⁶⁹ Arist. *Po.* 1451a35.

8º) El efecto trágico de la historia ha de provocar piedad (“un marido es engañado por su propio amigo”) y temor (“cualquier marido puede verse en ese trance”). Por ello el cambio de la situación del protagonista ha de ser de la felicidad a la desdicha, y la causa de tal transformación ha de residir en un error de juicio. En el caso de Anselmo, hombre de familia ilustre y de gran prestigio y prosperidad, es su impertinente curiosidad la que desencadena su propia desgracia:

Puesto que la trama de la tragedia ideal no debe ser simple, sino compleja, e imitar *acciones terribles y dignas de compasión* –ya que esto es lo propio de este tipo de imitación– es, por lo pronto, evidente que no deben exhibirse personajes virtuosos que pasan de la felicidad a la desdicha –pues esto no inspira temor ni despierta la compasión, sino que es repugnante–, ni tampoco malvados que pasan de la desdicha a la felicidad –pues esto es lo menos trágico del mundo– ya que no cumple la condición requerida, pues no provoca *sentimientos humanitarios* ni dignos *de compasión* ni *de temor*. (J. Alsina 1985: 259-260)⁷⁰

En conclusión, Cervantes es de los autores que escribe libros sirviéndose de los propios libros. Con esta historia inserta en *Don Quijote* nos ofrece una demostración práctica del arte de novelar de acuerdo con los cánones de la *Poética* de Aristóteles; los cuales sigue puntualmente. La novela o “libro de entretenimiento”, el nuevo género que defiende y articula teóricamente en la Primera Parte de su obra, se nutre, entre otras tantas, de muchas piezas del mundo clásico que el naufragio medieval había llevado hasta la orilla de la Modernidad. Demuestra, por ejemplo, en el caso concreto de *El curioso impertinente* que su talento narrativo va de la mano de la reflexión crítica, de modo que construye tanto argumento como personajes con los mimbres poéticos de la obra de Ovidio y con un control total y ejercicio de la teoría literaria aristotélica. La intención y concepción de la literatura de Cervantes (1547-1616) coincide con la vertida y seguida igualmente por sus coetáneos, el sevillano Fernando de Herrera (1534-1597) y el extremeño Francisco Sánchez “el Brocense” (1523-1600). Fundamenta así todos los argumentos que emplea sobre las grandes autoridades ya consagradas, eternas, porque ambiciona igualmente ser un autor eterno y consagrado. En el Renacimiento tardío que vive el alcalaíno la imitación a los clásicos significa simultáneamente la identificación con ellos; es decir, el convencimiento de que utilizándolos en lengua vernácula uno se alza a la misma altura que sus referentes en latín o griego. Así era el espíritu humanista. Así era, según nuestra opinión, Cervantes.

⁷⁰ Arist. *Po.* 1452b30-1453a .

Bibliografía

- ALSINA CLOTA, José (trad.). Aristóteles: *Poética*. Barcelona: Bosch, 1985.
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*, 2008. <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2056/1/17662163.pdf> [01/02/2017]
- ARBESÚ FERNÁNDEZ, David. “Auctoritas y experiencia en *El curioso impertinente*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 25.1 (2006): 23-43.
- ARCAZ POZO, J. L. (trad.). Ovidio: *Arte de Amar Remedios de Amor*. Madrid: Alianza Editorial, 2003 (2000).
- ATKINSON, William C. “Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas Ejemplares*”. *Hispanic Review* 26 (1948): 189-208.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. “Conocimiento y vida en Cervantes”. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975. 15-72.
- BAMBECK, M. “Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino”. *Prohemio V*, 1974. 241-252.
- BARBAGALLO, Antonio. “*Los dos amigos, El curioso impertinente* y la literatura italiana”. *Anales Cervantinos* 32 (1994): 207-219.
- CALVO, J. L. (trad.). Homero: *Odisea*. Madrid: Ed. Cátedra, 1990.
- CALVO Martínez, T. (trad.). Aristóteles: *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2000.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2 vols., 2004.
- CLOSE, Anthony. “La imitación de la literatura y de la realidad en el Quijote”. *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009): 87-110.
- FORCIONE, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- GALLEGO MORELL, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Granada: Universidad de Granada, 1966.
- GÜNTERT, Georges. “El lector defraudado: Conocer y creer en *El curioso impertinente*”. *Romanistisches Jahrbuch* 37 (1986): 264-281.
- HAHN, Jürgen. “*El curioso impertinente* and Don Quijote’s Symbolic Struggle against Curiositas”. *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 128-140.
- OROZCO DÍAZ, Enrique. *Cervantes y la novela del Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- QUINT, David. *Cervantes’ Novel of Modern Times*. Princeton: Princeton UP, 2003.
- PALLÍ BONET, J. (trad.). Aristóteles: *Investigación sobre los animales*. Madrid: Gredos, 1992.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (trad.). Ovidio: *Amores*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- RACIONERO, Q. (trad.). Aristóteles: *Retórica*. Madrid: Gredos, 2000.

- SIMÓN ABRIL, Pedro. *La Ética de Aristóteles*. Albacete: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Albacete, 2001.
<http://www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/EticaAris.pdf> [20/02/2017]
- TOFFANIN, Giuseppe. *Historia del humanismo desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nova, 1953.
- TRACHMAN, Sadie Edith. *Cervantes' Women of Literary Tradition*. New York: Instituto de las Españas, 1932.
- WARDROPPER, Bruce W. "The Pertinence of *El curioso impertinente*". *PMLA* 72 (1957): 587-600.

Abreviaturas de autores y obras grecolatinas citados a pie de página, según el índice alfabético del ThLL (*Thesaurus linguae Latinae editus auctoritate et consilio Academiarum quinque Germanicarum Berolinensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindobonensis*), Leipzig 1900:

- Apvl. met. = Apuleyo, *La Metamorfosis* (o *El Asno de Oro*).
- Arist. de An. = Aristóteles, *Historias de los animales*.
- Arist. EN. = Aristóteles, *Ética a Nicómaco*.
- Arist. Metaph. = Aristóteles, *Metafísica*.
- Arist. Po. = Aristóteles, *Poética*.
- Arist. Pol. = Aristóteles, *Política*.
- Arist. Rh. = Aristóteles, *Retórica*.
- Hom. Od. = Homero, *Odisea*.
- Hor. carm. = Horacio, *Odas*.
- Ov. am. = Ovidio, *Amores*.
- Ov. ars = Ovidio, *Arte de amar*.
- Ov. rem. = Ovidio, *Remedios de amor*.

Alberto Álvarez Calero
Universidad de Sevilla

La recepción de *El Quijote* por compositores y escritores del siglo XVIII en algunos núcleos culturales de Europa

Recibido: 08.09.2017 / Aceptado: 27.11.2017

Resumen: En este artículo se analiza hasta qué punto la novela de *El Quijote* fue una fuente de inspiración para algunos compositores o literarios del siglo XVIII en Europa. La razón de circunscribir este estudio en el tiempo se debe a que fue durante aquella centuria cuando surgieron más ejemplos de obras basadas en la universal novela de Cervantes. En el presente trabajo se reflexiona sobre cómo los compositores se fueron ajustando a los ideales estéticos musicales del país donde cada obra iba a ser interpretada. El número de ejemplos musicales y adaptaciones narrativas con esta temática cervantina no es homogéneo desde el punto de vista geográfico. Por tanto, el artículo se centra solo en algunos núcleos europeos (Francia, Italia, Alemania, Inglaterra y la Península Ibérica), cuya difusión de *El Quijote* fue más determinante.

Palabras clave: Don Quijote, Sancho Panza, Miguel de Cervantes, Música siglo XVIII

Abstract: This article analyzes to what extent the novel *Don Quixote* was a source of inspiration for some eighteenth-century composers or literary writers in Europe. The reason of circumscribing this study at the time is that it was during that century when there were more examples of works based on this universal novel written by Cervantes. In the present work we reflect on how composers were adjusted to the aesthetic musical ideals of the country where each work was going to be interpreted. The number of musical examples and narrative adaptations with this Cervantes theme is not homogenous from the geographical point of view. Therefore, the article focuses only on some European nuclei (France, Italy, Germany, England and the Iberian Peninsula), whose dissemination of *Don Quixote* was more decisive.

Keywords: Don Quixote, Sancho Panza, Miguel de Cervantes, eighteenth century music

1. La novela *Don Quijote de la Mancha* desde la perspectiva concreta del s. XVIII

Desde la publicación de *El Ingenioso Hidalgo de Don Quijote de la Mancha*, cada generación se ha podido identificar de una forma distinta con esa novela. La razón es que en dicho texto hay valores universales adaptables a cada discurrir histórico. Si en el siglo XVII esta trama fue considerada fundamentalmente como una obra jocosa destinada a la diversión, en el siguiente siglo fue entendida en muchas ocasiones como una sátira de la sociedad. Es paradójico que en el siglo XVIII, en concreto durante el Neoclasicismo, un periodo antinovelesco por antonomasia, se llegara a casi venerar la ilustre novela de Cervantes. No es casualidad por otra parte que el mayor número de ediciones de *El Quijote*, así como sus adaptaciones musicales, ocurriera durante ese periodo histórico.

Los eruditos ilustrados veían también con esta célebre obra cervantina una forma de olvidar definitivamente las novelas de caballería, que eran un claro ejemplo de lo irracional, lo fantasioso y lo inverosímil. Los dieciochescos veían en *Don Quijote de la Mancha* cómo el personaje destruye lo inadmisibile, lo mágico y por tanto lo irracional de las novelas caballerescas (*cf.* Aguilar Piñal 1983: 161). Pero lo importante para los instruidos literatos de ese tiempo no era el intento de desechar las novelas de caballería, las cuales fueron ya desapareciendo a principios del siglo XVII. En el siglo de las Luces se apreciaba sobre todo el pensamiento crítico del personaje universal Alonso Quijano. La crítica a lo censurable es algo muy propio del Neoclasicismo. Por eso, los ilustrados vieron en la extravagante e irrisoria figura inventada por Cervantes una herramienta útil para acentuar los valores adecuados para la sociedad, y a su vez hostigar los vicios propios del momento. Eso explica por qué las aventuras de un personaje excelso propio del barroco como es el Quijote fuera entendido como muy actual una centuria más tarde. Esa vigencia no es compartida con otros personajes literarios.

Don Quijote de la Mancha se convirtió en el siglo XVIII en una novela más internacional aún, con nuevas traducciones (aunque fueran solo parcialmente), como a la lengua danesa, portuguesa, rusa o polaca.

En el siglo XVIII se vio además cómo la popularidad de *El Quijote* se extendió a su propio autor. En el mismo siglo se publicó la primera biografía del escritor de Alcalá de Henares, en Londres (1737). Con todo, Cervantes seguía siendo casi un desconocido por esos años. Fue a partir de una década más tarde cuando empezaron a surgir datos importantes del escritor, como su partida de bautismo (encontrada en 1748), de fallecimiento (en 1749), y de matrimonio (en 1755). Incluso se estrenó una ópera cómica a finales del siglo XVIII de Charles Foignet titulada *Michel de Cervantes* (1794).

Desde el punto de vista musical, es en el siglo XVIII cuando evolucionaron y se expandieron muchos géneros musicales relacionados con la escena. Y paralelamente fue en esa centuria cuando empezaron a surgir las piezas musicales de cierta importancia basadas de alguna manera en *El Quijote*. Seguidamente se va a entrar más de lleno en el asunto de este artículo a partir de las principales potencias políticas y culturales del momento: Francia, Italia, Alemania/Austria, Inglaterra, Portugal y España.

2. *El Quijote* en Francia en el siglo XVIII

Durante el siglo XVIII, Francia es el país más receptivo a la novela *Don Quijote de la Mancha*, independientemente del formato y género que fuera. La razón es la fascinación francesa desde el Siglo de Oro por todo lo que tenía que ver con la cultura española. Algunos novelistas franceses dieciochescos se inspiraron en *El Quijote*, como Lesage (*Gil Blas*), Marivaux (*Pharsamon ou les folies romanesques*), y Florián (de cuya traducción del *Quijote* en 1799 gozó de mucho éxito).

Tanto en las obras literarias como en las musicales basadas en *El Quijote* se recrea con mayor o menor libertad la esencia de la novela. En algunas ocasiones se incluyen personajes o desenlaces totalmente distintos a la idea original de Cervantes. Por esa razón, un siglo más tarde de su publicación, en Francia el protagonismo del Quijote fue basculando a favor de otros personajes. De hecho, han quedado muchas obras basadas más bien en Sancho Panza o en alguna escena de la obra cervantina antes que en el aventurero Don Quijote. Conforme fue avanzando el siglo dieciocheco, con la llegada de la *opera comique* empezó a tener más interés la temática del amor de Don Quijote por Dulcinea.

Con el comienzo del siglo XVIII en Francia, los comediantes italianos habían sido expulsados recientemente (1697) por unas supuestas ofensas a Madame de Maintenon. No pudieron regresar a París hasta 1716 (cfr. Dieterich 2007: 79). Eso sirvió para que los artistas itinerantes se apropiasen de los personajes de la Commedia dell'Arte, ya que estos gustaban cada vez más al público francés. Eso no evitó a su vez el roce con los que defendían a ultranza la Comedia francesa. Éstos consiguieron presionar al Concejo parisino para que en 1707 las obras de feria no tuvieran ningún diálogo, ante la amenaza que suponía para ellos el enorme empuje de la Commedia dell'Arte.

A principios de esa centuria son varias las obras teatrales en Francia inspiradas en *El Quijote*, sin que ninguna de ellas tuviera una relación directa con la música. O al menos, no ha quedado ninguna partitura asociada a esas obras. Eso no evita que durante la interpretación de esas piezas hubiera música en algún momento. La primera de ese tipo de piezas es la titulada

Don Quichotte de la Manche, cheralier errant espagnol révolté, publicada en Estrasburgo en 1703. Tiene esta tragicomedia dividida en cinco actos un sentido ideológico, en plena Guerra de la Sucesión. D. Quijote aparece como la personificación de la España hostil a Luis XIV y a Felipe V (cfr. Bardón 2010: 656)

Otra comedia inspirada en *El Quijote* pocos años más tarde es la de Daucourt, titulada *Sancho Pança, gouverneur* (1712). No estuvo exenta la obra de una gran polémica, ya que se trataba de un plagio. El autor tuvo que reconocer que copió partes literales de la comedia de Guerin de Bouscal *Le goucernement de Sancho Pança* (1641). Dice Daucourt sin escrúpulos en su prólogo que su obra había sido “guiado por tan excelente modelo”, y que le pareció “lo bastante buena como para conservar algunos fragmentos”, introduciendo pocos cambios. El plagio fue tan evidente, que los comediantes que iban a interpretarla se plantearon no pagarle al copista lo que le correspondía como autor. El mentor de Daucourt, el Duque de Montemart, a quien está dedicada la señalada obra, tuvo que intervenir para evitar mayores bochornos (cfr. Bardón 2010: 656). También fueron sometidas a plagio las otras dos comedias de Bouscal basadas en las dos partes de *El Quijote* (1639-40).

Otro *Sancho Pança* (1706), en este caso de Bellavoine, fue interpretada en la fiesta de Saint-Germain (Duchesne 1775: 154). Por el lugar donde fue escenificada la obra, sí tiene más probabilidad de que estuviera acompañada especialmente de música.

La primera pieza francesa inspirada en algún pasaje de la famosa novela de Cervantes en el siglo XVIII y que tuviera partes musicales es la titulada *Pierrot Sancho Pansa gouverneur de l'Isle Barataria*. Se trata de una petit piece (como está descrita) precedida por un divertissement, titulado *Arlequin et Scaramouche vendangeurs* (1710). La pieza de carácter quijotesca formaba parte del tercer acto del citado divertissement, todo escrito por Jean-Louis Fuzelier. No obstante, no ha quedado ninguna partitura al respecto. Aquella breve obra escénica protagonizada por Sancho Panza se basa en el episodio de la segunda parte de *El Quijote*, en el cual el escudero cumple su sueño de ser gobernador de una isla, como le había prometido su amo. En verdad, Fuzelier se inspira en la ya comentada comedia de Guerin de Bouscal que versiona al *Quijote*, más que en el texto original de Cervantes (cfr. Esquivel-Heinemann 1993: 63). Sin embargo, Fuzelier incluye sorprendentemente a dos de los personajes principales de la *Commedia dell'Arte*, Arlequin y Scaramouche, ya que estos aparecen previamente en el citado divertimento. A pesar de la poquísima coherencia argumental que esta mezcla conllevaba en dicha obra y en otras de esa época, se puede apreciar desde la lejanía del tiempo la interesante unión entre la tradición francesa, italiana y española de esos últimos cien años. Aquella obra de Fuzelier y su

divertissement se estrenaron en el Théâtre de la Foire (Teatro de la Feria) en S. Laurent en septiembre de 1710, curiosamente durante las fiestas de San Lorenzo. Esta feria duraba en verdad todo el verano. Los espectáculos celebrados en dicho teatro no estaban concebidos para la alta sociedad, sino para la clase media. En esas exhibiciones se incluían todo tipo de atracciones, como acrobacias, títeres, espectáculos con animales, fuegos artificiales, etc. En aquel año de 1710 la prohibición llegó hasta un nivel más alto, no permitiéndose que se cantase. Eso no impidió que los comediantes llegaran al escenario con el texto de las canciones en unos papeles, para dárselos en el momento preciso al público para que participara, y así salir airoso de la prohibición. Al año siguiente de estrenarse aquellas dos obras escritas por Fuziler se publicaron ambas conjuntamente. En el libreto se indican los textos de las canciones y los bailes que se interpretaron. En el tercer acto en donde aparece Sancho Panza se incluyen las siguientes danzas: danse l'isle Barataria, danse d'un Arlequin & d'une Arlequine, *danse d'une Espagnolette*, *danse d'un More & d'une Moresse*, “además de los saltos más extraordinarios”.

Fue así como comenzaría al poco tiempo un nuevo tipo de espectáculo en Francia: la *Opera-Comique*. No obstante, con el regreso de la Comedia de Italianos a París, esta fue reconocida como “comédiens ordinaires du roi”, tras poner en escena autores franceses.

Las siguientes tres obras están basadas también en el mismo episodio de Sancho Panza como gobernador, y de las que sí se sabe las autorías musicales. Se trata de *Sancho Pança gouverneur ou La Bagatelle* (1727), con partitura de Jean Claude Gillier y libreto de Thierry; *Sancho Pança dans son île* (1762), del compositor François André Danican Philidor y libreto de Poinciset; y otra ópera bufa, titulada *Sancho gouverneur* (1763), de un desconocido Bartélemon y libreto de Pierre Nougaret (Leris 1763: 739).

La primera y la última de estas tres piezas están perdidas actualmente. Sí se puede comentar algo sobre la segunda, la obra de Philidor (1762), que es la primera *opéra-bouffon* de temática quijotesca de cierta envidia. Philidor fue considerado en su tiempo uno de los compositores más importantes en Francia, además de ser quizá el mejor jugador de ajedrez de toda Europa en esos momentos. La ópera *Sancho Pança dans son île* es de un solo acto, en francés, al estilo Clasicista. Aquella obra se estrenó más concretamente el 8 de julio de 1762 en el Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. En ese momento la *opéra comique* dejó la vida vibrante de la Feria para fusionarse en dicho lugar con la Comedia Italiana. Las primeras creaciones de las dos empresas de comedia conservarían ese sabor popular, como esta ópera bufa que citamos de Philidor. A los comediantes italianos les quedaría poco tiempo en la corte real francesa, pues en 1779 serían de nuevo expulsados, para así consolidar, de momento, en París la *opéra comique*.

Otro de los pasajes de la novela de *Don Quijote de la Mancha* más empleado por la comedia y la música es *Las Bodas de Camacho*. En Francia durante el siglo XVIII hay dos ejemplos al respecto. La primera en aparecer es la comedia musical *Les Noces de Gamache*, de Jean-Joseph Mouret (1722). La música se mantiene por la publicación que hizo el compositor el mismo año de su estreno (Moret 1722: 249-258), y en la actualidad se guarda en una colección privada.

Otro ejemplo de título similar fue el del compositor Jean Dauberval (1780). En este caso se trata de un ballet, escrito con ocasión de la boda de la princesa de Rohan-Guéménéem con su primo el príncipe de Rohan-Roquenfort. Ambos eran pertenecientes a una de las principales familias de la nobleza francesa. El ballet se representó en el palacio de la propia princesa, en Montreuil. Actuaron los principales intérpretes de la Academia Real de Música, y fue muy aplaudido, según Grimm. Dice el mismo cronista:

La escena estaba situado en una de las orillas del arroyo que riega este jardín; en la orilla opuesta se dispuso para los espectadores un vasto anfiteatro, el cual adornado por las más hermosas damas de la ciudad y de la corte, constituía un segundo espectáculo no menos rico ni grato. (Grimm 1880: 419-420)

Con otro título diferente, *Don Quichotte chez la Duquesse*, se estrenaron dos obras musicales en Francia. El argumento se inspira en los **capítulos de *El Quijote*** en donde se narran las bromas que los Duques perpetraron contra Don Quijote y Sancho Panza.

La primera fue compuesta por Charles-François Pannard. Se trata de un ballet-pantomima estrenado en el ya mencionado Théâtre de la Foire de S. Laurent el 9 de julio de 1734. Con una ceremonia burlesca, el personaje universal de Cervantes va a ser nombrado sultán del imperio de las Cartas, y varias caballeros y damas se visten con cuatro colores, como las cartas de la baraja. Esta escena se hace mediante danzas figuradas —*danses figurées*— (Parfait 1767: 349-351).

La siguiente obra homónima se trata de un ballet cómico de Joseph Bodin de Boismortier, el compositor de moda en la época de Luis XV. Podría considerarse esta obra realmente como la primera ópera cómica francesa, dividida en tres actos. Sea como sea, es quizá la pieza con temática quijotesca más importante del siglo XVIII en Francia. Se estrenó en L'Académie Royale de Musique, el 12 de febrero de 1743. Conforme se fue readaptando *El Quijote* a los diferentes ejemplos escénicos, se fueron agotando los efectos de novedad entre el público. Sin embargo, este libreto, de Charles Simon Favart, es bastante original. Si en la novela todos los asuntos mágicos ocurren en la mente de Don Quijote, en esta ópera lo

fingido se hace real. De esta forma, una bruja cambia al famoso personaje por un oso, y a Sancho Panza por un mono. Incluso al final de la ópera, Don Quijote se hace rey de Japón, en una época en la que al público francés le fascinaba el Extremo Oriente.

En Francia hubo en el siglo XVIII algunas cantatas inspiradas en *El Quijote*. Es de reseñar especialmente la de Jean-Baptiste Morin (1711), que está dentro de un ciclo de seis pequeñas cantatas; y la cantata de Philippe Courbois *Dom Quichote for grande symphonie* (ca. 1728).

Merece la pena citar por último la opereta cómica *Le nouveau Don Quichotte*, de Champein, en las puertas de la Revolución Francesa. Se estrenó en el nuevo Théâtre de Monsieur, el 25 de mayo de 1789. La compañía se inauguró en enero del mismo año, patrocinada por el “señor” (de ahí el título del teatro) el conde de Provenza. Durante su primera temporada, el teatro se instaló transitoriamente en el Palacio de las Tullerías, y fue el primero que ofreció principalmente óperas bufas (italianas). Ante esa condición, para permitir el acceso de una ópera cómica francesa en la nueva escena parisina, *Le nouveau Don Quichotte* apareció ante el público como género de la parodia, es decir con texto en francés y música de Zaccharelli, compositor que nunca existió; o al menos con ese nombre (Profio 2003: 85). Con la reanudación de esta misma ópera en París en mayo de 1791, en pleno proceso revolucionario, la *Chronique de Paris* (14 de mayo) dijo que aquella música era de Champein, pero que bajo el régimen de privilegios se había visto obligado a esconderse con el seudónimo de Zaccharelli (cf. Profio 2003: 535).

Tabla 1. Obras musicales basadas en *El Quijote* en Francia durante el s. XVIII

FRANCIA				
1710	ANÓNIMO	<i>Sancho Pança Gouverneur</i>	París	<i>Divertissement</i>
1712	MORIN, Jean-Baptiste	<i>Dom Quixotte</i>	París	Cantata
1719	MONTÉCLAIR, Michel P.	<i>Don Quixotte et Sancho</i>	París	Cantata
1720	LA LANDE, Michel R. de	<i>Les folies de Cardenio</i>	París	Comedia heróica-cómica
1722	MOURET, Jean-Joseph	<i>Les Noces de Gamache</i>	París	Comedia
1726	ANÓNIMO	<i>L'Enrôlement d'Arlequin</i>	París	Opereta cómica
1727	GILLIERS, Jean Claude	<i>Sancho Pança gouverneur ou La Bagatelle</i>	París	Opereta

1727	MARTINI, Giovanni	<i>Don Chisciotte</i>	Breslau	Intermezzo
1728	COURBOIS, Phillipe	<i>Don Quixotte</i>	París	Cantata
1731	ANÓNIMO	<i>Les Eveilles de Poissi</i>	París	Opereta cómica
1734	PANARD, Ch. F.	<i>Don Quichotte chez la Duchesse</i>	París	Ballet
1740	COLLIN DE BLAMONT, Francois	<i>Bazile et Quitterie</i>	Versalles	Ballet
1743	BOISMORTIER, Joseph B.	<i>Don Quixotte chez la Duchesse</i>	París	Ópera-ballet
1758	Anónimo	<i>Don Quichotte</i>	Burdeos	Baile cómico
1762	PHILIDOR, François André D.	<i>Sancha Pança gouverneur dans l'Isle de Barataria</i>	Fontaine bleu	Ópera bufa
1763	BARTÉLEMONT (libreto de NOUGARET, P.)	<i>Sancho gouverneur</i>	¿?	Ópera bufa
1776	RAMEAU, Jean P.	<i>L'Endriague (perdida)</i>	París	Opereta cómica
1776	Anónimo	<i>La robe de dissension ou le fauz prodige</i>	París	Opereta cómica
1778	PLANCHESNE	<i>Les aventures de Don Quichotte</i>	París	Pantomima
1780	DAUBERVAL, Jean Bercher	<i>Noces de Gamacho ó Les Fêtes de Gamache</i>	Montreal	Ballet
1789	CHAMPEIN, Stanislas	<i>Le nouveau Don Quichotte</i>	París	Opereta
1790	TARCHI, Angelo	<i>Don Chisciotte della Mancia ossica il Cavaliere errante</i>	París	Ópera italiana
1790	GIORGI, O	<i>Don Chisciotto</i>	París	Ópera italiana
1791	Anónimo	<i>Aventures de Don Quichotte</i>	París	Pantomima ecuestre
1794	FOIGNET, C.	<i>Michel Cervantes</i>	París	Opéra-comique
1799	NAVOIGILLE, Julien y BANEUX, J.	<i>L'Empire de la Folie ou la Mort et l'Aposthéose de Don Quichotte</i>	París	Pantomima

Fuentes: Elaboración propia.

3. *El Quijote* en Italia en el s. XVIII

En Italia, durante el siglo XVIII solo se hicieron cuatro ediciones de *El Quijote*. Todas ellas fueron reimpressiones de la versión de Franciosini: en 1722, 1738, 1755 y 1795. Eso contrasta con el abrumador interés de los editores ingleses y franceses por aportar diferentes ediciones de la célebre novela de Cervantes (Suñe 1917). Ahora bien, aquello no significa que en Italia no se leyera esa novela. Por el contrario, se sabe que era muy leída en círculos intelectuales italianos, especialmente en ciudades como Venecia, Nápoles, Milán y Turín. Por ejemplo, escritores y críticos italianos de prestigio, como fueron los hermanos Gaspare y Carlo Gozzi, Goldoni, Foscolo, Meli, Parini, Baretto, Denina, Casanova, Napoli Signorelli, Conti o Alfieri, mostraron interés por sus lecturas cervantinas.

En cuanto a la relación entre el argumento de *Don Quijote de la Mancha* y la música en la Italia del *Settecento*, aquel encuentra su mejor acomodo en la ópera bufa. Es sobre todo en la segunda mitad de esa centuria cuando ese género cómico, también llamado *commedia per musica* o *dramma giocoso per musica*, tiene su época gloriosa. Las particularidades tanto físicas como psicológicas del Caballero de la Triste Figura y su Escudero se desenvuelven muy cómodamente en los enredos propios de la ópera cómica italiana en todos sus diferentes formatos. Gracias a la presencia continua de Don Quijote en los escenarios italianos, el personaje llega a ser popular ante un público de clase media. Muchas de estas personas nunca habrían leído *El Quijote*, pero no obstante el personaje se les haría familiar gracias a la ópera cómica.

Cobran también importancia los *intermezzi*, que nacen como entretenimientos dentro de los entreactos de las óperas serias o de las obras de teatros. En la segunda mitad del siglo XVIII los *intermezzi* son sustituidos por los *balli* (bailes), aunque estos son más breves que los bailes franceses. En todos ellos, Don Quijote se mezcla con personajes literarios ajenos a la novela cervantina.

En dicha centuria, Europa estaba lleno de músicos italianos, tanto compositores como intérpretes. Sin embargo, al referirnos a la presencia de alguna escena quijotesca en alguna obra musical estrenada en la península trasalpina, la lista no es extensa. Se reseñan ahora los ejemplos más destacados.

El sienés Girolamo Gigli, dramaturgo, además de compositor, de finales del siglo XVII y principios del siguiente, introduce el personaje del Quijote como uno de los protagonistas de tres *intermezzi*. De los tres obras basadas en el personaje cervantino, la tercera la publica en Siena en 1698, y una nueva edición en Venecia, en 1704: *Il Chisciotte ovvero un pazzo guarisce l'altro*, en colaboración con el maestro de capilla de la catedral de Siena,

Giuseppe Fabbrini. Se inicia la obra con la enajenación de Don Quijote, sin mayor profundidad. La locura es el recurso principal del enredo, además de un amor imposible. Se desarrolla la idea de que una locura se cura con otra. Pertenece a su vez esta pieza a la obra más famosa de Gigli, *Don Pilone ovvero Il bacchettone falso*, inspirado en el *Tartuffe* de Molière.

Aunque las piezas musicales italianas inspiradas en *El Quijote* son usualmente fieles al texto, hay algunas excepciones. Un primer ejemplo es el *intermezzo Don Chisciotte in Venezia* (1752), de Giovanni Antonio Gay, sobre un libreto de Giuseppe Baretta. Aunque se basa en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de la comentada novela, con escenas de Maese Pedro y del encantamiento de Dulcinea, el resto de las acciones son inventadas por el libretista. Como dice el título, el argumento se desarrolla idílicamente en Venecia, durante el carnaval. El libretista se inspira para esta obra en sus cartas a su hermano; en los entremeses de Cervantes; en las óperas de Henry Purcell y de Francesco Conti basadas en *El Quijote*; y en una traducción en inglés de la misma novela de Cervantes que había adquirido en Londres. Baretta vivía en la capital londinense al estar contratado como libretista del teatro de la *Opera italiana di Londra*, aunque regresaba habitualmente a Italia.

El siguiente ejemplo es la primera ópera italiana inspirada en *El Quijote* y de un compositor bien conocido: *Don Chisciotte della Manciana* (1769), de Giovanni Paisiello. Es una ópera bufa, en tres actos, aunque también tiene en ocasiones tintes dramáticos. En el libreto, de Giovanni Battista Lorenzi, se ignora mucho la trama de la novela. De hecho, la mayoría del argumento gira en torno a una duquesa y una condesa, que le gastan bromas a Don Quijote y Sancho Panza. Esta ópera bufa se estrenó en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles. El compositor tenía en ese momento 29 años, y ya había estrenado 15 óperas, de un total de 90 títulos que llegaría a tener en su catálogo. Esta ópera fue totalmente revisada y actualizada en 1976 por el compositor alemán Hans Werner Henze.

Sobre el mismo libretista Lorenzi, Nicolás Piccini hizo al año siguiente (1770) *Don Chisciotto*. Se estrenó en Nápoles. Ya unas años antes, este mismo compositor se acercó al mundo quijotesco, estrenando durante el carnaval de Nápoles de 1756 la opereta *Il curioso del suo proprio danno*. Ocurrió este último ejemplo en el Teatro Nuovo sopra Toledo de dicha capital napolitana, con libreto de Antonio Palomba. Este último texto está basado en *El curioso impertinente*, el relato insertado en la novela *El Quijote*.

El propio monarca español Carlos III, en su etapa en Nápoles como Virrey mostró un especial interés por lo que tuviera que ver con la temática quijotesca. Tanto es así, que en 1757, dos años antes de dejar Nápoles para ser coronado como rey de España, ordenó que en la Real Fábrica de Tapices se fabricaran tapices basados en escenas de *El Quijote* para sus aposentos privados.

Tabla 2. Obras musicales basadas en *El Quijote* estrenadas en Italia durante el s. XVIII

ITALIA					
1704	FABBRINI, Giuseppe / GIGLI, G.	<i>Un pazzo guarisce l'altro</i>	Venecia (Siena, 1698)	<i>Intermezzo</i>	
1723	CHITI, Girolano	<i>D. Chisciotte della Mancia e Galafrone</i>	Roma	<i>Intermezzo</i>	
1726	FEO, Francesco	<i>D. Chisciotte della Mancia Coriandolo Speciale</i>	Roma	<i>Intermezzo</i>	
1729	Varios autores?	<i>Il Don Chisciotte della Mancia</i>	Bolonia	<i>Dramma per musica</i>	
1746	MARTINI, Giovanni	<i>Don Chisciotte</i>	Bolonia?	<i>Intermezzo per Musica</i>	
1748	LEO, Leonardo- GÓMEZ, P.	<i>Il nuovo Don Chisciotto</i>	Nápoles	Opereta	
1756	PICCINI, Niccolò	<i>Il curioso del suo propio danno</i>	Nápoles	Ópera	
1762	PASCHINI, Giovanni Claudio	<i>Don Chisciotte in corte della Duchessa</i>	¿Lucca?	<i>Opera serioridicola</i>	
1764	GHERARDESCHI, Filippo M.	<i>Il curioso indiscreto</i>	Lucca	Ópera bufa	
1765	Anónimo	<i>Combato di don Chisciotte con il gigante</i>	Turín	<i>Ballo comico</i>	
1769	BERNARDINI, Marcello	<i>Il Chisciotte de la Mancia</i>	Turín	<i>Drama giocoso</i>	
1769/70	PAISIELLO, Giovanni	<i>Don Chisciotto della Mancia</i>	Nápoles/ Milán	Ópera bufa	
1771	PICCINI, Nicolò	<i>Il Don Chisciotto</i>	Nápoles	Opera bufa	
1777	ANFOSSI, Pasquale	<i>Il curioso indiscreto</i>	Roma	<i>Dramma giocoso</i>	
1779	SCHUSTER, Joseph	<i>Le nozze di Carnaggio, o sia D. Chisciotte in casa del Duca</i>	Nápoles	<i>Ballo comico</i>	
1780	ALFOSSI, Pasquale	<i>Il matrimonio per inganno</i>	Vicenza	Ópera bufa	
1780	OTTANI, B	<i>Amaionne (intermezzo Le nozze di Camaccio)</i>	Turín	<i>Dramma per musica</i>	
1783	Anónimo	<i>Le deluse nozze di Camaccio ovvero L'astuzia amorosa</i>	Milán	<i>Ballo comico</i>	

1783	TARCHI, Angelo	<i>Don Chisciotte</i>	Milán	<i>Ballo comico</i>
1784	CANAVASSO	<i>Le Nozze di Gamacchio</i>	Turín	<i>Ballo comico</i>
1784	Anónimo	<i>Il Don Chisciotte</i>	Palermo	<i>Ballo comico</i>
1792	ZINGARELLI, Niccolò	<i>Le amanti incantate, ossia Don Chisciotte</i>	Milán	<i>Ballo comico</i>
1794	Terrades, Federico	<i>Dulcinea ritrovata nel mondo della luna da D. Chisciotte e Sancio</i>	Turín	<i>Ballo comico</i>

Fuentes: Elaboración propia.

4. La difusión musical de *El Quijote* en las regiones germánicas durante el s. XVIII

Aunque la primera edición de *El Quijote* en lengua alemana fue en 1648, es en el siglo XVIII cuando esta novela alcanza su máxima popularidad en las regiones germánicas; más incluso que después durante el Romanticismo. En total se registraron durante el Dieciocho once ediciones de *El Quijote* en habla germánica. La interpretación alemana de *Don Quijote* en este periodo representa una dicotomía entre los elementos cómicos y mordaces de la novela, y el sentido moral, noble y ejemplar de su personaje principal.

El compositor alemán que demostró mayor interés durante ese periodo histórico por esta novela universal fue Georg Phillip Telemann. De sus tres inserciones musicales en el mundo quijotesco, la primera se trata de una Suite-Obertura que hizo en su etapa juvenil. Es la conocida “Burlesque Don Quixotte” (TWV 55: G10), compuesta en 1716 (editada en 1721), para que lo interpretara el conocido Collegium musicum¹. La obra está formada por 8 secciones: 1. Ouverture; 2. Le réveil de Quichotte; 3. Son attaque des moulins à vent; 4. Ses soupirs amoureux après la Princesse Dulcinée; 5. Sanche Panse berné; 6. Le galope de Rosinante; 7. Celui d’âne de Sanche; 8. Le couché de Quichotte.

Se trata de la primera obra para orquesta de cámara de carácter programático (pues hay que recordar que *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi es de 1725). Los títulos de cada sección van acorde con el episodio de la novela en que se fundamenta cada movimiento. Tras la obertura al estilo francés, tal como estaba de moda en la época, le sucede “El sueño de D. Quijote”. La melodía de este minué recuerda el galopar del caballo. La tercera escena, el “Ataque a los molinos”, está caracterizado por secuencias repetitivas y

¹ El manuscrito se encuentra en la Hessische Landes—und Hochschulbibliothek, Darmstadt. Sig. 1034/80 con el título: Ouverture / Burlesque de Quixote / à / 2 Violoni / Viola e Bäs / Par Mons. Telemann.

enérgicas. En los “Suspiros por Dulcinea”, Telemann se basó en un motivo melódico, que muestra así el delicado suspiro de amor del hidalgo. En los siguientes números se describe el galope de Rocinante y el trote del burro de Sancho. También se evocan los rebuznos del asno mediante escalas rápidas ascendentes realizadas por los violines, y que hace subyacer el carácter cómico y descriptivo de la obra. Termina la Suite con “El descanso de Don Quijote”, cuyos sueños felices son recreados con una música alegre y rápida. Esta obra se puede considerar como una de las piezas instrumentales más logradas del siglo XVIII, y una de las que más se mantiene fiel al texto.

Al igual que la *opera buffa* en Italia, en el s. XVIII se desarrolla un género nuevo dentro de la ópera alemana, y que es el *Singspiel*. Este subgénero tiene una trama cómica pero llena de crítica social. Por lo cual, *El Quijote* cumplía todos los elementos perfecto para este formato operístico. El primer *Singspiel* que hizo Telemann era curiosamente el siguiente: *Sancio oder die siegende grossmuth* (1727). Trata de las aventuras de Sancho en la isla Barataria. El libreto fue realizado por Johann Ulrich von König.

Ya en la etapa final de Telemann, en 1760 el músico aceptó el libreto que le había remitido el poeta hamburgués Daniel Schiebeler para una nueva ópera, inspirada en *El Quijote*. Siendo Telemann ya octogenario, concluyó aquella ópera un año más tarde, cuyo título es *Don Quichotte der Löwenritter*, subtitulada *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*. El texto está basado en la escena quijotesca de *Las bodas de Camacho*. Telemann participó en la modificación del texto para adaptarlo a la ópera. El resultado es una de las obras más ingeniosas de la época. Evoca un ambiente pastoril, imitando a veces el sonido de pandereta, guitarra y tambor de las fiestas españolas. También utiliza similares recursos sonoros que empleó en su temprana Suite Obertura “Burlesque Don Quixotte”.

En Viena, durante el siglo XVIII se estrenaron varias óperas realizadas a partir de la famosa novela de Cervantes. El archiduque de los Habsburgo, el emperador Carlos VI, era un gran aficionado a la música. Tras renunciar al trono de España a favor de Felipe V tras la Guerra de Sucesión, Carlos VI sintió una gran añoranza por la cultura española. Por tal motivo, era frecuente que en la corte vienesa se estrenaran obras relacionadas con España.

La primera fue una tragicomédie del compositor florentino Francesco Bartolomeo Conti, llamada *Don Chisciotte in Sierra Morena*. El libreto fue de Zeno y Paratia. Se estrenó en la capital vienesa en 1719, aprovechando que Conti era el tiorbista auxiliar de la corte. En dicha ópera cantó la soprano Maria Landini, que era la cantante mejor pagada del momento, y que a su vez era prima y segunda esposa de Conti, tras morir la primera mujer de este. Landini fue la *prima donna* de las óperas de Conti entre 1714 y 1721, muriendo al año siguiente.

Durante el carnaval de 1727, Antonio Caldara estrenó en la misma corte de Viena su *opera serioridicola per musica* titulada *Don Chisciotte in corte della duchessa*. De la obra han quedado ejemplares manuscritos tanto en la Biblioteca Nacional de Austria, como en la Biblioteca Musical Víctor Espinós de Madrid. También compuso Caldara otra ópera sobre otra parte de *El Quijote*, titulada *Sancio Panza Governatore dell'isola Barattaria*, estrenada el 27 de enero de 1733 en el *Burgtheater de Viena*. En este caso se trata de una comedia musical desarrollada en tres actos, con motivo de nuevo de la celebración del carnaval en la corte vienesa. Ambas óperas están basadas en libretos de G. C. Pasquini.

Avanzando unas décadas en el tiempo, Antonio Salieri era otro italiano que estaba triunfando en la corte vienesa. En 1771 él estrenó *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, en el *Kärntnertheater*, también dentro del periodo del carnaval. El libreto es de Giovanni Gastone Boccherini, basado en los capítulos XIX al XXI de la segunda parte de *El Quijote*. Es la misma trama que la ya referida ópera de Telemann *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, de justo una década anterior. La obra de Salieri es un *dramma giocoso*, desarrollado en dos actos, y en el que se entremezclan ópera y ballet con danzas españolas típicas de la época, como el fandango y la *sarabanda*. Ya en la obertura, Salieri anuncia la importancia de la danza en la ópera, con un *minuet* en la segunda parte de la misma. Comienza inesperadamente la ópera con un fandango, cuya protagonista “Chitteria” (caracterizada por la contralto Teresa Eberardi, conocida en Viena) se acompaña a sí misma con una guitarra en el aria “*Servi del nume arcier*”. En esta pieza estrófica los violines imitan a la guitarra haciendo de *pizzicati* (*cf.* Rice 1998: 155-162). Pero precisamente el experimento de incluir danzas en la ópera bufa no gustó en Viena, y Salieri no volvió por tanto a repetir ese patrón. Tampoco otro compositor desarrolló esa idea más tarde en la capital imperial, salvo quince años después Mozart en la escena del casamiento en *Las bodas de Figaro* (1786), con polémica incluida. Las coreografías de dicha ópera de Salieri fueron hechas posiblemente por Novorre, que era el coreógrafo de la corte de Viena (y después de París, al acompañar siempre a María Antonieta). Destaca de la ópera el inicio de la obertura, que es brillante. Tanto es así, que Salieri lo reutilizó veinte años más tarde para la obertura de su ópera *Il mondo alla rovescia* (estrenada en 1791). Sobre la instrumentación de *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, a pesar de que en el libreto se habla de sonoridades inusuales, como una marcha acompañada de “varios instrumentos burlescos”, el resultado es convencional para la época: con 2 oboes, 2 trompas y cuerdas. Quizás Salieri estaba condicionado por las dimensiones de la orquesta dentro del baile en el carnaval. Mosel escribió en la primera biografía de Salieri, publicada poco después de morir el

compositor italiano (Mosel 1827), que aquella ópera recibió muy pocos aplausos, según dijo el propio Salieri (*cf.* Rice 1998:162).

La novela de *El Quijote* también se trasladó al género del ballet y a la pantomima en Viena. Así lo hizo el compositor vienés Starzer con *Dom Quichot ou Les Noces de Gamache* (Viena, 1753), coreografía de Hilverding. También hizo lo mismo el ya citado Novorre, coreógrafo rival de Hilverding, con dos ballets cómicos sobre la misma temática: *Don Quichitte* (Stuttgart, 1760-66), *Die Aufnahme der Sancho Panza in der Insel Barataria* (Viena, 1773), además de un tercero que realizó junto con un discípulo suyo en Francia años más tarde. De estas coreografías de Novorre no se sabe nada de su música.

Tabla 3. Obras musicales basadas en *El Quijote* estrenadas en Alemania/Austria durante el s. XVIII

ALEMANIA/AUSTRIA				
1719	CONTI, Francesco B.	<i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i>	Viena	Ópera
1721	TELEMANN, Georg Ph.	<i>Ouverture burlesca sur Don Quichotte</i>	Hamburgo	Obertura burlesca
1722	CONTI, Francesco B.	<i>Don Quixotte in dem Mohrengebirge</i>	Hamburgo	Tragicomedia
1727	RISTORI, Giovanni A.	<i>Un pazzone ne fa cento o Il Don Chisciotte</i>	Dresde	
1727	TELEMANN, Georg Ph.	<i>Sancio, oder die siegende grossmuth</i>	Hamburgo	Ópera bufa
1727	CALDARA, Antonio	<i>Don Quixotte in corte della duchessa</i>	Viena	Ópera
1727	RISTORI, Giovanni A.	<i>Un pazzone ne fa cento o Il Don Chisciotte</i>	Dresde	
1727	TREU, Daniel G.	<i>Don Chisciotte</i>	Breslau (actual Polonia)	Ópera
1728	CALDARA, Antonio	<i>Don Quixotte am Hofe der Herzogin</i>	Braunschweig	Ópera
1733	CALDARA, Antonio	<i>Sancio Panza governatore dell'isola Barataria</i>	Viena	Ballet
1755	HOLTZBAUER, Ignaz	<i>Don Chisciotto</i>	Manheim	Opereta
1761	TELEMANN, Georg Ph.	<i>Basilio und Quiteria</i>	Hamburgo	Singspiel
1763	NOGUEROL, J. de	<i>Sancho Gouverneur</i>	Baviera?	Opereta

1767	SCHAEFFER	<i>Don Quixotte de la Manche, ou Les noces de Gamache & de Quitterie</i>	Kassel	Ballet
1770	TÓSCHI, Carl J. y CANNABICH, Christian	<i>Don Quijote aud Camachos Hochzeit</i>		Opereta
1771	GASSMANN, Florian F.	<i>Don Quisbitt von Mancia o Un Pozzo ne fa cento</i>	Viena	Dramma giocoso
1771	SALIERI, Antonio	<i>Don Chisciotte alle nozze di Gamace</i>	Viena	Ópera-ballet
1772	MÜLLER, Adolf	<i>Don Quixote</i>	Hamburgo	Ópera
1774	BEECKE, Franz Ignaz	<i>Don Quixotte</i>		
1778	KAFFKA, J.	<i>Die Zigeuner</i>		Comedia cómica
1778	CANNABICH, Christian	<i>Don Quixotte</i>	Munich	Ballet
1788	BEECKE, Ignaz von	<i>Don Quixote</i>	Berlín	Opereta
1789	DEUNKEL, F.	<i>Don Quijote o sea el Caballero de la Triste Figura</i>	Dresde	
1790	HUBATSCHEK	<i>Don Quixotte</i>	Hermanstadt	Ópera
1792	SCHACK, Benedikt	<i>Don Quixotte</i>	Viena	Ópera
1795	DITTERSDORF, Carl D.	<i>Don Quixotte der Zweite</i>	Oels	Ópera
1799	SPINDLER, Franz S.	<i>Ritter Don Quixote (Das aventeuer am Hofe).</i>	Breslau	

Fuentes: Elaboración propia.

5. *El Quijote* en Inglaterra, Portugal y España en el s. XVIII

En las zonas más alejadas del núcleo cultural centroeuropeo, como Inglaterra o la Península Ibérica, la recepción de *El Quijote* por parte de los músicos y novelistas fue relativamente escasa. Y eso que la difusión entre el público de la famosa obra de Cervantes en esos países no era mucho menor que en los ya tratados en páginas anteriores.

En Inglaterra, durante el siglo XVIII se hicieron cuatro traducciones de *El Quijote*: dos diferentes en 1700; en 1742 y en 1755. Además, en Londres

se publicaron dos versiones en español de la novela: una en 1738, escrita por Mayans y Siscar por encargo de lord Carteret, y que contiene la primera biografía completa de Cervantes; y otra en 1781, con anotaciones del clérigo inglés Juan Bowle. Esas traducciones y sus frecuentes reimpressiones convirtieron durante esa centuria a *El Quijote* en una de las obras literarias de todos los tiempos entre los ingleses. Se destaca a su vez que en Inglaterra, con una población inferior a la de Francia, se hicieron 37 ediciones de la misma novela en ese siglo. Ese dato hace reflejar el culto inglés por el aventurero de La Mancha en el siglo XVIII, y dejando ya aparte los antiguos recelos por la cultura española.

La novela inglesa del siglo XVIII debe mucho además a la mejor obra de Cervantes. Fielding indicó en la portada de su obra *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham* (Londres, 1794-1ª ed. 1742) “que fue escrita imitando las maneras de Cervantes, el autor de Don Quijote”. El mismo Fielding ya se había acercado como dramaturgo a las aventuras quijotescas en su *Don Quixot in England* (1734). Aunque se da por hecho que en dicha obra se incluyeran ocasionalmente piezas musicales, éstas no serían originales.

Algo similar ocurre con la obra *Sancho at Court: or, the Mock Governor* (1742), del escritor James Ayres, de origen irlandés. En el subtítulo de la pieza se dice que es una ópera cómica, para ser interpretada en el Teatro Real en Drury-Lane, que es el teatro londinense más longevo actualmente, en Covent Gardner. Se basa en el fragmento de la novela de Cervantes en el que a Sancho Panza se le ofrece gobernar la isla de Barataria. Ayre aprovecha la situación para criticar sutilmente su propia sociedad (*cf.* Garrido Ardila 2005). Estas dos últimas obras mencionadas, la de Fielding y la de Ayre, son más bien unas baladas-óperas, en las que la música se justifica para entretener el argumento.

Eso también manifiesta que hay mucha más literatura inglesa inspirada en *El Quijote* que música relacionada con dicha temática. Eso se puede entender en parte, ya que en la Inglaterra del siglo XVIII el número de compositores mínimamente reseñables no tiene nada que ver con la abundante y riquísima nómina de músicos ingleses de los siglos inmediatamente anteriores y posteriores. La centuria de la Ilustración en Inglaterra no ha quedado como una de las etapas más fecunda para la historia de la música.

La primera obra de carácter operístico inspirada en la famosa novela de Cervantes que se interpretó en Inglaterra fue *Don Chisciotte in Venezia*, de Giovanni Antonio Giay, ya comentada en páginas anteriores. Se estrenó en Londres en 1752, el mismo año que en Venecia.

El compositor inglés más prolífero del s. XVIII fue Samuel Arnold (1740-1802). Hizo la única obra verdaderamente operística basado en *El*

Quijote compuesta en tierras inglesas. Se trata de *Don Quixote*, una *burletta*, es decir, una ópera cómica de pocas dimensiones. Con libreto de Piguetin, se estrenó en Marylebone Gardens el 30 de junio de 1774. El espacio escénico fue comprado por el propio compositor en 1769, y durante los siguientes seis años ofreció una serie de obras dedicadas especialmente a una audiencia no muy experta en el mundo operístico.

Salvo esta última obra, los compositores ingleses del siglo XVIII no se interesaron por imitar algún fragmento de *El Quijote*. Eso contrasta con la popularidad que la novela estaba teniendo.

En Portugal, la primera inclusión de una obra musical escrita sobre algún fragmento de la referida novela de Cervantes fue en 1728. Durante el carnaval, en el teatro privado de la reina María Ana de Austria, esposa de João V, se representaron los «Intermezzi per musica» *Il Don Chisciotte della Mancía*. La vaguedad de esta información no nos permite saber si esos *Intermezzi* son únicamente pequeños bailes o si por el contrario tienen una pequeña trama, como ocurría en Italia. Tampoco se sabe qué tipo de música se interpretó con estas pequeñas obras. Sí sabemos que esto coincidió con el inicio de la italianización de la vida musical de Portugal, tras la llegada de Domenico Scarlatti a la corte de Lisboa en noviembre de 1719 (cfr. Brito 1989a, 1989b; Stiffoni 1997-8).

Algo más se sabe de la pieza *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, cuyo texto es de Antonio José da Silva, brasileño afincado en Lisboa. Recrea la segunda parte de *El Quijote*. Se trata de una obra para un espectáculo de títeres que se hacía en el Teatro di Bairro Alto, en la capital lisboeta. Se estrenó en 1733. En dicho teatro se ofrecieron este tipo de espectáculo para la élite portuguesa hasta 1737. Se piensa que la música de aquella citada pieza es del luso Antonio Teixeira, compositor protegido por el propio rey portugués. Su relación artística con el escritor Silva, con el que colaboró en otras pequeñas óperas por esos mismos años, hace pensar que aquella obra fuera también del mismo compositor. La música de Antonio Teixeira suponía un contraste al estilo de la ópera italiana. Desgraciadamente, esa composición musical está perdida en la actualidad.

El éxito de esta obra literaria en Europa tiene por fin sus repercusiones positivas en España con el comienzo del siglo XVIII. En el año 1704, en Barcelona y en plena Guerra de la Sucesión se vuelve a hacer una edición de la novela. Hacía treinta años desde la última vez que se pasó la novela por la imprenta. No estuvo exenta de polémica la edición que hizo en Madrid el bibliotecario real Blas Antonio Nasarre del *Quijote* de Avellaneda, que además la consideró de mejor calidad que la obra de Cervantes. La idea surgió en verdad del francés Lesage, en su traducción parisina de 1704.

Con la llegada de la Ilustración, los españoles empezaron a identificar en dicha célebre novela los valores costumbristas que se estaban destacando en la sociedad española. De este modo, en las capas sociales más alta empezaron a adornar sus casas con cuadros o tapices relacionados con *El Quijote*. Ya en el siglo XVIII se publicaron en España 25 ediciones de *El Quijote*. No son demasiadas, si se compara con las 53 publicadas en francés (cfr. Meregalli 1993). Estos datos no son del todo conclusivos, pues por ejemplo no todas las ediciones francesas se hicieron en Francia. Pero lo cierto es que la lengua francesa era la lengua internacional durante siglos, y los alemanes, italianos, rusos, etc, leían *El Quijote* en francés. La Real Academia Española rindió por primera vez un holgado y merecido reconocimiento oficial a Cervantes con la edición lujosa del *Quijote* en 1780.

Eso hace poder entender que de las numerosas adaptaciones teatrales en España de dicha novela, ninguna llegó a tener una importante repercusión; ni siquiera las de los autores parcialmente conocidos, como *El Alcides de la Mancha y famoso don Quijote* (1750), de Rafael Bustos Molina; *Las bodas de Camacho* (1777), de Antonio Valladares de Sotomayor; *Las bodas de Camacho el rico* (1784), de Juan Meléndez Valdés; o *El amor hace milagros o Don Quijote de la Mancha* (1784), de Pedro Benito Gómez Labrador. El sainete de Ramón de la Cruz *Don Quijote*, dentro de la zarzuela *Briselda*, de Antonio Rodríguez de Hita, se ha perdido. Dada la relativa poca extensión que llegó a tener el aventurero de La Mancha entre los dramaturgos, se puede adivinar su poco reclamo entre los músicos.

La primera obra musical de cierta relevancia escrita en España de temática quijotesca (aunque no directamente) es la zarzuela *pasticcio* llamada *El loco vano y valiente*, con libreto desconocido. Se trata en verdad de una adaptación de la ópera italiana *Il pazzo glorioso* (Teatro San Cassiano de Venecia, 1753) de Giocachino Cocchi, en la que Antonio Rodríguez de Hita, Antonio Rosales y Juan Marcolini añadieron algunas árias (Presas 2009). Fue interpretada el 31 de marzo de 1771 en el Teatro del Príncipe de Madrid. El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM)².

En la Biblioteca Nacional de España (BNE) hay dos obras con un mismo título: *Las bodas de Camacho*, catalogadas como Mss/14608/1 y Mss/15918. La primera se trata de una “comedia nueva joco-seria en dos actos”, y la segunda es una zarzuela, también en dos actos (cfr. Aguilar Piñal 1995: 269). De ninguna de ellas ha quedado música.

² BHM: Mus 48-1. Se conservan en la misma biblioteca el libreto en dos copias: Tea 1-188-12, A y Tea 1-188-12.

En el primer texto hay pocas indicaciones. Sí aparecen los nombres de los artistas que actuaron, pertenecientes a la Compañía de Manuel Martínez. Esta agrupación actuaba principalmente en el madrileño Teatro de la Cruz, aunque también en el Teatro del Príncipe, y solían tener entre sus integrantes a músicos. Uno de los actores-cantantes de esa obra, Miguel Garrido, se instaló en Madrid en 1773. Eso nos dice que esa comedia se interpretó de forma posterior a esa fecha, posiblemente en 1777, como varios autores piensan (*cf.* Induráin 2008: 351 y Clelland 1998: 310).

Algunos investigadores dan por hecho que la segunda pieza es una versión retocada para zarzuela de la primera, con ambos textos atribuidos a Antonio Valladares de Sotomayor (*cf.* Caro 2006: 165-202 y Montero Reguera 2011: 57). Pero lo cierto es que hay serias dudas a la hora de conectar ambas obras. Sobre esta segunda obra homónima, en la primera hoja se dice que es de Leandro Ortala de Maqueda, y el escrito Valladares de Sotomayor, como de hecho así se advierte en los datos de la BNE. Pero lo cierto es que no se sabe casi nada del primer autor. Francisco Asenjo Barbieri llega a afirmar de Ortala de Maqueda que es más bien escritor (R.A.E. 1871: 487). Sí ha quedado, sin embargo, bastante información añadida sobre este segundo manuscrito. En un enunciado aparecen las palabras de uno de los censores: “he leído la zarzuela intitulada *Las bodas de Camacho* y juzgo que se puede permitir su representación. Madrid y febrero 1 de 1772”. Queda claro que la obra estaba lista para ser representada en los primeros meses de ese mismo año. Eso aleja la idea generalizada de que este texto sea de Valladares de Sotomayor. Y es que las primeras obras que se sabe de este escritor dieciochesco datan de 1777, en su etapa juvenil, y no antes.

Pocos años más tarde, en 1781, aparece una obra del mismo Valladares y música de Laserna. Se trata de la música del sainete titulado *Sancho Panza en la insula Barataria*, por tanto de poca duración (*cf.* Andioc-Mireille Coulon 1996: 842). La música está depositada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Es la primera pequeña obra musical española dieciochesca inspirada en algún fragmento de *El Quijote*.

Pero la obra española de mayor significación con esas características temáticas fue *Las bodas de Camacho el rico*, escrita por Meléndez Valdés y musicalizada por Pablo Esteve. Se estrenó en 1784, tras ganar el dramaturgo un concurso literario organizado por el Ayuntamiento de Madrid. El concurso teatral fue convocado para festejar una doble noticia: el nacimiento de los gemelos de los Príncipes de Asturias (futuros reyes Carlos IV y María de Parma), y la firma del Tratado de Versalles, que significaba la paz con Inglaterra. Además de Meléndez Valdés, fue también ganador Cándido María Trigueros. Hubo una enorme polémica en Madrid tras el concurso, sobre todo entre los propios madrileños, al no ser ninguno de los ganadores

procedentes de la capital de España. Una vez fallado el concurso, los compositores solo tuvieron mes y medio para hacer sus respectivos acompañamientos musicales. Es quizás por ello por lo que Pablo Esteve, de los cinco movimientos de la comedia pastoral *Las bodas de Camacho el rico* solo realizara los actos impares.

Tabla 4. Obras musicales basadas en *El Quijote* estrenadas en Inglaterra, y en la Península Ibérica durante el s. XVIII

INGLATERRA, PORTUGAL, ESPAÑA				
1733	Antonio Teixeira	<i>Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança</i>	Lisboa	Ópera para títeres
1771	“Varios autores”	<i>El loco vano y valiente</i>	Madrid	Ópera <i>pasticcio</i>
1774	Samuel Arnold	<i>Don Quixote</i>	Londres	<i>Burletta</i>
1781	Blas Laserna	<i>Sancho Panza en la ínsula Barataria</i>	Madrid	Sainete
1784	Pablo Esteve	<i>Las bodas de Camacho el rico</i>	Madrid	Comedia pastoral

6. Conclusiones

Se puede concluir este artículo diciendo que la importancia de la difusión de *El Quijote* entre los compositores del s. XVIII estaba condicionada en parte por su contexto y por el desarrollo musical donde se desenvolvían. En Centroeuropa, donde la novela de *El Quijote* estaba teniendo una enorme difusión, es lógico que algún fragmento de la trama llegara con más facilidad a los músicos. Por el contrario, aunque en Inglaterra, Portugal y España hubo diferentes publicaciones basadas en *El Quijote* y la novela era realmente muy valorada, lo cierto es que en dichos lugares el desarrollo musical estaba llevando en esos momentos menos impulso que durante otros siglos anteriores o posteriores. Es por tanto entendible que en dichos países europeos alejados de Centroeuropa, el número de compositores destacados sea inferior, y por tanto los ejemplos relacionados con la universal novela de Cervantes sean ínfimos.

Hay una última razón que hace comprensible que *El Quijote* atrajera especialmente a los compositores que desarrollaron sus carreras en Francia, Italia o en tierras germánicas. Y es que la famosa novela cervantina supo adaptarse a los géneros que más destacaron en cada uno de esos lugares en el siglo XVIII, como son: el ballet, *opera buffa* y el *singspiel*, respectivamente. Por el contrario, no ocurrió lo mismo con la ópera-balada en Inglaterra; en la germinal ópera portuguesa; o en la zarzuela o sainetes en España,

subgéneros con una repercusión más limitada en esos momentos. Además, de haber tenido más éxito las versiones teatrales de esta novela en esos últimos lugares, muy posiblemente hubiera habido más ejemplos musicales al respecto.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Vol. 8. Madrid: CSIC, 1995.
- . "Cervantes en el siglo XVIII". *Anales cervantinos* 21 (1983): 153-164.
- ANDIOC-MIREILLE COULON, René. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: 1708-1808*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1996, T. II.
- BARDÓN, Maurice (ed.). *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.
- BARETTI, Giuseppe. *Epistolario. A cura di Luigi Piccioni*. Bari: Gius Laterza & figli, 1936.
- BERGEL, Lienhard Bergel. "Cervantes in Germany". *Cervantes across the Centuries*. Ed. de Ángel Flores y M. J. Bernadete. New York: The Dryden Press, 1947.
- BRITO, Manuel Carlos. "O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo em Portugal". *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989a. 95-104.
- . *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: University Press, 1989b.
- CALDARA, Antonio. *Don Chisciotte in corte della duchessa, 1727*.
http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=147686&num_id=115&num_total=1353 [30/08/2016]
- CARO, Caferino Caro. "Amor contra interés, hijos contra padres: Las bodas de Camacho en el siglo XVIII". *Anales cervantinos* 38 (2006):165-202.
- CHAMPEIN, Stanislas. *Le nouveau Don Quichotte, 1789*.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458199d/f5.image.r=Don%20Quichotte> [28/08/2017]
- CLEILLAND, Ivy Lilian. *Pathos dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, Vol. I. Liverpool: University Press, 1998.
- COURBOIS, Philippe. *Cantatas for One and Two Voices. Cantates françaises à I et II voix (1710) and the Grande symphonie Version of Dom Quichote (ca. 1728)*. Middleton: Cabrini (ed.), 2012.
- DIETERICH, Genoveva. *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- DUCHESNE, Marie-Antoinette veuve. *Anecdotes dramatiques*. Paris: 1775. Michele Cabrini (ed.): 2010. https://www.musicologie.org/Biographies/m/mouret_jean_joseph.html [25/07/2016]

- ESPINÓS, Víctor Espinós. *El Quijote en la Música*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1947.
- ESQUIVAL-HEINEMANN, Barbara. *Don Quixote's Sally into the World of Opera: libretti between 1680 and 1976*. New York: P. Lang, 1993.
- FUZELIER, Jean-Louis. Arlequin et Scaramouche vendangeurs. Divertissement. Précédé d'un prologue, suivi de Pierrot Sancho Pansa gouverneur de l'Isle Barataria, executé au grand jeu du préau de la foire S. Laurent au mois de septembre 1710.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74491m/f1.item.zoom> [4/07/2016]
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio. "Sancho Panza en Inglaterra: Sancho at Court de James Ayres y Barataria de Frederick Pilon". *Bulletin of Hispanic Studies* 82-5 (2005): 551-568.
- GRIMM, Friedreich M. *Correspondance*. T. XII, 1880.
- INDURÁIN, Carlos Mata. "Lecturas dieciochescas del Quijote. Las Bodas de Camacho el Rico de Juan Maléndez Valdés". *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico* (Argamansilla del Alba: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- LERIS, A. *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, 1763.
- MARCELLO, Elena E. "Don Quijote en el teatro italiano: Amore fra gli impossibili de Girolamo Gigli". *Don Quijote por tierras extranjeras*. Coord. por Hans Christian Hagedorn. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 259-274.
- MARCELLO, Elena E. *Girolamo Gigli. Un pazzo guarisce l'altro*. Venezia: Biblioteca Pregoldoniana, 2016.
- MEREGALLI, Franco Meregalli. "Los primeros siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva". *Actas del III Coloquio Inernacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthrosop, 1993. 33-42.
- MONTERO REGUERA, José, *Cervantismo de ayer y hoy*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011.
- MORET, Jean-Joseph. *Deux sieme Recueil Divertissemens du Nouveau Theatre Italien*. París: 1722. 249-258.
- MOSEL, I. F. *Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri*. Wien : Wallishausser, 1827.
- PARFAIT, Claude et François. *Dictionnaire des Théâtres de Paris*. Vol 4. París: Rozat, 1767. 349-351. <http://cesar.org.uk> [14/07/2016]
- PHILIDOR, François André Danican Philidor. *Sancho Pança dans son île*. París: 1762.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067417s.r=philidor%20sancho%20pan%C3%A7a?rk=42918;4> [4/08/2016]
- PRESAS, Adela Presas. "El loco vano y valiente (1771), de ópera italiana a zarzuela española". *Revista de Musicología* 32-2 (2009): 547-562.

- QUINZIANO, Franco. “En torno a la recepción crítica del «Quijote» en la cultura italiana del siglo XVIII: un campo poco abonado”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- RICE, John A. *Antonio Salieri and Viennese opera*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- SALIERI, Antonio. *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, 1771.
<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=139231> [30/08/2016]
- SILVA, António José da. “1705-1739, “Vida do grande D. Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança”. *Theatro pcomico portuguez ou collecção das operas portuguesas*. Lisboa: Na Of. Patriarcal de Franc. Luiz Ameno, 1759, T. I. 1-120.
- STIFFONI, Gian Giacomo. “La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728-1740)”. *Revista Portuguesa de Musicología* 7-8 (1997-8): 163-198.
- SUÑÉ BENAGES, Juan. *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote: impresas desde 1605 hasta 1917*. Barcelona: 1917.

Joanna Mańkowska

SWPS Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades de Varsovia

El Don Juan de Vicente Molina Foix en su viaje a un continente imaginado: intento fracasado de la conquista de la libertad

Recibido: 15.05.2017 / Aceptado: 28.11.2017

Resumen: *Don Juan último* es una original propuesta teatral en que Molina Foix recupera el mito donjuanesco para ofrecer su interpretación en que las mujeres son las verdaderas creadoras del mítico seductor al que necesitan para vivir, Don Juan aparece aquí como una proyección de sus deseos. Don Juan se siente solo una copia de otros Don Juanes, que le precedieron y esta falta de originalidad, de la que es consciente, le lleva a renunciar al uso de una palabra que no es suya. Antes, sin embargo, hace un intento de liberarse de ese humillante papel del seductor que seduce porque las mujeres necesitan verse seducidas a lo donjuanesco y recurre a un sueño en que realiza un viaje a un continente salvaje, que es una clase de El Dorado. En el acto titulado “El Descubrimiento” crea la utopía de un mundo en que, convertido en conquistador, somete a las mujeres y humilla a sus rivales. Cuando se marcha de la tierra salvaje y exuberante, que primero imaginó y luego destruyó, se lleva

Abstract: *The last Don Juan* is an original theatrical proposal in which Molina Foix recovers the myth of Don Juan to offer his interpretation, in which women are the true architects of the legendary seducer who they need to survive and who appears here as a projection of their desires. Don Juan feels like a mere reproduction of other Don Juans, who preceded him. This lack of originality, of which is aware, leads him to deny the use of the word (which is not his). Before, however, he tries get rid of the humiliating role of the seducer who conquers just because women need to be seduced in a *donjuanesque* way, via a dream in which he travels to a wild continent: a sort of El Dorado. In the act entitled "The Discovery" a utopia is created: a world in which, turned into a conqueror, he submits women and humiliates his rivals. When he leaves the wild and exuberant land, that he imagined and then destroyed, he takes with an indigenous woman and a large gold figure that she gave him. The golden idol, which de allí a

una mujer indígena y una gran figura de oro que esta le regala. El ídolo dorado, que hace pensar en la estatua del Comendador y a la vez en la figura del padre, simboliza el fracaso de su intento de conquistar la libertad. Don Juan lo reconoce, abandona su utopía, renuncia a sus sueños de poder y a su deseo de romper una inacabable serie de repeticiones donjuanescas en las que se ve obligado a participar, y por fin se interna en el incesante ciclo vital que presupone su muerte y su ulterior renacimiento.

Palabras clave: utopía, mito de Don Juan, teatro de la democracia en España, teatro de Vicente Molina Foix, el Don Juan de Molina Foix y de Robert Wilson

resembles the statue of the Commander and at the same time the image of the father, symbolizes the failure of his attempt to conquer freedom. Don Juan recognizes it, abandons his utopia, giving up his dreams of power, his desire to break an endless series of Don Juan's repetitions in which he is forced to participate, involved in the incessant life cycle that predetermines his death and reborn.

Keywords: utopia, Don Juan myth, theater of democracy in Spain, theater of Vicente Molina Foix, Molina Foix's and Robert Wilson's Don Juan

En el presente artículo se comenta el modo en que Vicente Molina Foix, poeta y dramaturgo español, sirviéndose de un lenguaje altamente simbólico, plasma el intento hecho por el protagonista de una obra teatral que retoma el mito donjuanesco de librarse de las exigencias del entorno y de alcanzar su propia identidad. Se propone por tanto al lector una interpretación de la lucha del protagonista, que es una encarnación del mítico Don Juan, por formarse como un ser independiente; esta lucha está representada de forma simbólica en uno de los actos del drama *Don Juan último*, intitulado “Descubrimiento”. En cuanto a la interpretación del lenguaje simbólico usado por el autor y considerado representativo de los problemas y las necesidades emocionales que se reflejarían en la conducta de su personaje, nos apoyamos en particular en las teorías del psiquiatra Antoni Kępiński presentadas en su libro *Lęk* (“Miedo”).

Antes de empezar el comentario dedicado a la utopía creada por el personaje donjuanesco en uno de los actos de *Don Juan último*, nos parece imprescindible detenernos un rato en el uso del símbolo que se presenta como recurso primordial de esta obra, a la vez hermética y de gran valor poético. Ambas características del estilo mencionadas se deben a la profusión de símbolos de los cuales se sirve el dramaturgo para presentar la lucha de Don Juan por librarse de las limitaciones que le imponen el peso de su propio mito. Destacan el continente salvaje al que, en su imaginación, se escapa Don Juan, la figura de oro que se lleva de allí, además de otros, de menor relevancia:

Los símbolos, en cualquiera de sus apariciones, no suelen presentarse aislados, sino se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas, bien desarrolladas en el tiempo (relato), en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el espacio y el tiempo (sueños, formas dramáticas). (Cirlot 2016: 57)

La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad [...]. En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término. (Gilbert Durant 2007: 9-10)

Es por medio de las imágenes, por lo demás muy sugerentes, que nos habla Molina Foix en su original reinterpretación del mito donjuanesco. Estas imágenes de carácter simbólico parecen de suma importancia en el acto que en este estudio interpretamos como un intento por parte del protagonista de luchar por recuperar, o más bien forjar su propia individualidad, ya que él mismo reconoce que carece de ella. Anna Bielańska, en su libro *Teatr, który leczy* (“El teatro que cura”) resalta el valor terapéutico del teatro que acude al uso del símbolo. Coincide con otros investigadores, como M. Piróg y Z.W. Dudek, en considerar que “el símbolo desempeña el papel importante en el desarrollo del hombre, en su proceso de individualización (Bielańska 2005: 64). La representación simbólica sería entonces una vía para curar distintos males que acechan al hombre, al librarlo de alguna manera de la opresión psíquica en que se halla, o por lo menos, al darle la esperanza de cura o de alivio. Este parece ser el caso del protagonista de Molina Foix también.

Bielańska observa que el contenido del símbolo se origina en dos esferas: en tanto que significado viene de la conciencia racional y en tanto que imagen, de lo inconsciente irracional (2005: 64):

El símbolo se sitúa [...] en la frontera entre lo consciente y su realidad inmediata de los datos sensoriales, imágenes, fantasías y pensamientos, y lo inconsciente con sus arquetipos, que se descubren únicamente como fuerzas que forman la materia consciente. El símbolo es entonces lo que crea la realidad psíquica, que llamaremos entonces [...] como la realidad simbólica. Es una realidad relativa [...], pero al mismo tiempo una realidad viva, inmediata, que es una verdadera sustancia de la psique. (Piróg citado en: Bielańska 2005: 64)

El símbolo¹ junguiano es un elemento del lenguaje de arquetipos que lo vincula a lo consciente. El símbolo vierte la energía psíquica en imágenes, las que Jung

¹ El subrayado es de A. Bielańska.

llama imágenes psíquicas que son reflejo y esencia de la dinámica de nuestra vida psíquica. Aparecen en sueños, fantasías, visiones, formando una clase de mitología personal. (Bielańska 2005: 64)

El valor terapéutico de los símbolos se debe a que existen por encima de la realidad múltiple. El símbolo reúne por lo menos dos significados y eso hace que su mensaje tenga un impacto tan grande. Debido a esa fuerza de acción, así como a su vaguedad, la realidad simbólica es un espacio perfecto para poner en marcha proyecciones y sentimientos reprimidos. Pueden manifestarse traumas, conflictos inconscientes o complejos. Por otra parte, mediante los símbolos que curan, pueden aparecer posibilidades de la transformación y del desarrollo de las facultades creativas del hombre. (Bielańska 2005: 65)

Bielańska, comentando el valor terapéutico de la representación teatral, observa que “[e]n el psicodrama se recurre con frecuencia al lenguaje de los símbolos. Para expresar sentimientos difíciles, fantasías o visiones de ensueño, el protagonista puede servirse de los símbolos” (2005: 69). Por su parte Durand afirma que “la imaginación simbólica es un factor de equilibrio psicosocial” (2007: 128) y Kępiński, respecto a la representación simbólica, defiende la tesis según la cual cuando el hombre llega a satisfacer sus necesidades naturales básicas, no necesita recurrir al símbolo, que se vuelve superfluo, porque el hombre se encuentra entonces “en el centro mismo de la vida”² (2012: 47). El no satisfacer dichas necesidades parece ser la primera razón del viaje imaginado que el Don Juan de Molina Foix hace a un continente salvaje ideado como una clase de utopía que, tal como intentamos demostrarlo a continuación, simboliza su deseo de libertad y una oportunidad que se ofrece a sí mismo de confirmar su propia identidad.

Don Juan último es una original propuesta teatral³ en que Vicente Molina Foix recupera el mito donjuanesco para ofrecer una interpretación según la cual las mujeres son las verdaderas creadoras del mítico seductor (entre ellas, su madre), ellas al necesitar a Don Juan para vivir y él apareciendo así como una proyección de sus deseos. La madre de este Don Juan, al referirse a su

² El famoso psiquiatra observa asimismo que: “El símbolo penetra profundamente en la estructura y funciones del sistema y sin él es imposible imaginarse el desarrollo de los procesos vitales. Lo que sentimos como nuestra «materia», se encuentra saturado de sentidos simbólicos, un peculiar «espíritu». Es imposible apartar la «materia viva» del «espíritu». (Kępiński 2012: 47)

³ La obra, que Vicente Molina Foix terminó de escribir en junio de 1992, fue creada especialmente para un proyecto del Centro Dramático Nacional que llevaba a cabo el famoso director norteamericano, Bob Wilson. La obra se estrenó el 27 de septiembre de 1992 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

llegada al mundo, confiesa: “Y en todo respondería el niño a las proporciones de mi deseo. En todo parecido a cómo lo había adivinado” (Molina Foix 1992: 57). No se precisa cuándo ni dónde discurre la acción de la obra —tal vez eternamente y en todas partes—, pero lo esencial es que este Don Juan se siente nada más que una copia en una larga serie de Don Juanes completamente idénticos: un ser sin individualidad. Por ser proyección de los eternos deseos de las mujeres, él se encuentra dependiente de ellas e incapaz de cualquier acto que no sea previsto en el modelo del héroe donjuanesco en que se ve “encarcelado”. Dice desesperado:

Toda nueva mujer me recibe con la seguridad de mis palabras; las espera, y se las imagina, como si las hubiese oído ya, las vocaliza antes de que yo abra la boca, y va reconociéndolas, como quien pone al despertar las caras a las siluetas de un sueño. (*Pausa*) ¿Las tiene merecidas de antemano? Soy una obligación. Eso me desanima. O peor: una fantasía oficial. Un hombre que saca a relucir el misterio que todas ocultan sin decirlo, sin saber cada día dónde se esconde. (Molina Foix 1992: 51)

Molina Foix, en una entrevista con Carlos Espinosa, precisa que “de alguna manera, las mujeres crean a Don Juan, aunque luego puedan prescindir de él” (Espinosa 1992: 68). El suyo es:

un Don Juan en crisis, aunque no se trata, desde luego, de una crisis religiosa ni basada en el problema de los rivales que le aventajan, sino en la angustia de sentirse repetido, de sentirse uno más, alguien que está calcando el molde que otros hicieron antes y que las mujeres esperan de él. (Espinosa 1992: 68)

Lo único que puede hacer para no repetir los gestos y palabras que no considera suyos, es callarse o hacerse “nada”. Sin embargo, esta actitud tampoco sirve para resolver su problema, porque las mujeres desean y necesitan a Don Juan todo el tiempo y no piensan renunciar a su derecho a tener sus fantasías. Lo necesitan para formarse como mujeres. “He oído que las mujeres que te buscan se buscan. Con tus manos. ¿Tienes el poder de darles forma?” (Molina Foix 1994: 23), le dice a Don Juan Doña Diana, una de sus amantes. De ahí que, incluso cuando el protagonista parece ausentarse del mundo en que las mujeres reinan y le oprimen, cuando al parecer se convierte en nada, como lo deseaba—es lo que ocurre en las últimas escenas de la obra— en realidad sigue presente en la memoria de las mujeres y en especial en la de su madre, que es un símbolo de la Naturaleza, responsable del continuo reinicio del ciclo vital en el que el Don Juan de Molina Foix se ve incorporado. Al final de la obra informa ella que su maravilloso hijo pronto despertará, o sea, volverá a renacer.

En estas circunstancias, Don Juan se siente solo una copia de otros Don Juanes que le precedieron (incluido su propio padre) y cuyo recuerdo guardado por las mujeres condiciona el comportamiento que de él se espera. Sus amantes saben de antemano las frases que el mítico seductor debería pronunciar y los actos que debería cometer; y los esperan, hasta se los exigen. Esa falta de originalidad, de la que el Don Juan de Molina Foix es consciente, le lleva finalmente a renunciar al uso de una palabra que no es suya. Escoge el silencio, incapaz de rebelarse de otra forma contra el papel que le ha sido impuesto. Antes, sin embargo, hace un intento por liberarse de ese humillante papel de seductor que seduce porque las mujeres necesitan verse seducidas a lo donjuanesco. Para eso recurre a un sueño en el que realiza un viaje a un continente salvaje, imaginado como una clase de El Dorado que conquista para destruir después, lo que revela su ansia de dominar por completo la utópica tierra que descubre.

En el acto titulado “El Descubrimiento”, el mítico seductor que en su vida cotidiana está reducido a ser un simple repetidor del tradicional modelo donjuanesco, crea una utopía que consiste en un mundo en el que él es un conquistador temible y respetado que domina por completo a la mujer y humilla sin piedad a sus rivales. Se imagina pues conquistar un continente exótico, salvaje y rico en oro, donde la tierra se destaca por una superabundancia impresionante: la vegetación es allí exuberante y la gente, que se alimenta con la carne de los viajeros imprudentes que se aventuraron a este mundo remoto, es de tamaño descomunal. Además, las mujeres autóctonas, que, según los conquistadores como Don Juan y su criado Patraño, son al mismo tiempo puras y voluptuosas, poseen órganos genitales semejantes a los masculinos. Aunque ellas dan la impresión de valor y fuerza, pues son las que matan con sus propias manos a los extranjeros y preparan comida con su carne, Don Juan se muestra completamente independiente de ellas. En su utopía no se ve a sí mismo como una creación de las mujeres, a diferencia de lo que pasa en su vida cotidiana. Al contrario, ahora es él quien las domina, y ellas, después de una feroz resistencia, acaban por someterse a él. El contenido del acto intitulado “El Descubrimiento”, que en la obra de Molina Foix aparece como una clase de “intermedio o *scherzo* metafórico”, tal como lo llama el mismo autor (Molina Foix 1994: 10), tiene poco que ver con la tradición donjuanesca. Pero hay que reconocer que las demás partes de esta original propuesta teatral también se apartan considerablemente de las versiones canónicas del mito. Sin embargo, su protagonista evidencia un notable vínculo con el Don Juan de Molière cuando declara que para él “El mundo es poco” (Molina Foix 1994: 37) y, a la manera de Alejandro Magno, al que el Don Juan del dramaturgo francés aludía como inspirador de su conducta, imagina conquistar un continente que, según aclara el autor de *El*

Don Juan último, aparece aquí como “la sinécdoque política del cuerpo” (Molina Foix 1994: 10).

Cabe observar el relato sobre la llegada de los conquistadores, en que Don Juan y su criado Patraño⁴ mencionan los milagros que encontraron en la nueva tierra descubierta, pero también revelan los detalles sobre su propio comportamiento cruel hacia los indígenas, y refieren el tamaño de la destrucción que el contacto con los viajeros “civilizados” significó para la cultura de los “salvajes”. El relato tiene una forma que hace pensar en un diario de viajes, ya que incluye fechas exactas seguidas de frases en que se enumeran maravillas encontradas y describen la gente autóctona y una naturaleza exótica que sorprenden e impresionan a los viajeros, remitiendo de manera evidente a la literatura sobre la conquista del Nuevo Mundo.

Curiosamente, en su sueño sobre la conquista de este mundo utópico, Don Juan se muestra muy cruel con las mujeres y a los hombres, que considera sus rivales, los trata de modo aún más salvaje. Indefectiblemente, siempre es el que vence y el que llega a dominar a los demás. Se comporta como un macho muy brutal que no acepta las reglas previas del mundo al que llegó con propósito de conquistarlo. Su actitud se parece a la de Alejandro Magno e igualmente a la del émulo de este, el Don Juan de Molière, para el que conquistar a las mujeres era como conquistar el mundo. Además, siempre le parece poco lo que llega a tener, pues parece padecer de una insaciabilidad eterna. Es interesante mencionar aquí el duelo al que Don Juan participa que en la vida real, es decir, en su vida no soñada y donde está dominado por completo por las mujeres. Así, batiéndose en duelo ante un amplio público femenino, Don Juan queda vencido por una osa espadachina, que es una representación de la naturaleza salvaje y del elemento femenino al mismo tiempo y a la que el protagonista ve como su reflejo o su doble femenino, ya que, como él, está privada de libertad y obligada a repetir siempre los mismos movimientos automáticos aprendidos, verbigracia a probar su valor en innumerables enfrentamientos forzados. La osa, privada de libertad en grado supremo, ha de luchar con sus adversarios (entre ellos, Don Juan) atada a un poste. A pesar de eso, siempre gana.

En su vida real, el protagonista de Molina Foix tiene más de una razón para sentirse privado de libertad. Por un lado, tiene la sensación de ser condenado a permanecer en una clase de círculo vicioso, viéndose integrado en el interminable ciclo de la vida, muerte y resurrección: ese eterno retorno del mito donjuanesco parece ser su destino; es este el mito en el que el mismo

⁴ Nombre que hace pensar en “la patraña” que significa mentira o noticia fabulosa, de pura invención (Diccionario de la Lengua española. Real Academia Española 1992: 1549).

protagonista parece haberse convertido⁵. Como tal, le es imposible desaparecer del todo, aunque lo deseara. Por otro lado, tampoco le es posible ser diferente del modelo del héroe al que necesita la comunidad del que forma parte. Conviene aclarar que en su vida real, aparte de su criado y de los Dobles de Don Juan que imitan el mismo modelo del comportamiento donjuanesco (personajes que se disponen a sustituirlo en su papel de seductor mítico), el protagonista de Molina Foix trata casi exclusivamente con las mujeres. Este Don Juan se presenta como esclavo de las convenciones y las pautas de comportamiento impuestas; se ve pues obligado a adoptar un modelo de conducta considerado como propio de Don Juan, un modelo preexistente, el que no toma en cuenta en absoluto sus necesidades y preferencias. De este modo, por una parte, su conducta es presidida por la naturaleza responsable de su continua desaparición y reaparición, puesto que él es todos estos Don Juanes que le precedieron y que le sucederán, y por la otra, su actividad vital se ve limitada y condicionada en alto grado por las esperanzas y exigencias que su entorno expresa respecto a él. Su viaje a un continente imaginado, el que destaca por riqueza, abundancia, libertad de costumbres y donde conquista, de manera brutal, a las mujeres que son caníbales con órganos semejantes a los masculinos, equivale a un acto de rebelarse contra el deber de ajustar su conducta al modelo que pervive en los sueños acerca de un amante ideal (un Don Juan mítico) que tienen las mujeres. Este viaje parece un desesperado intento de romper el molde que sirvió para plasmar su vida: una vida inauténtica vivida bajo el signo del Don Juan eterno, repetidor de un mito bien conocido, o tal vez, la encarnación misma del mito. Además, la conducta del protagonista en la tierra que es el producto de su sueño, su ostentoso rechazo de las pautas de comportamiento seguidas por su entorno y la negación de las normas que cada ser civilizado se ve obligado a respetar, se dirige contra todas las instancias responsables de la opresión que él mismo sufre y contra la falta de libertad que caracteriza su vida y que es en realidad una proyección de deseos ajenos.

He aquí como Patraño relata esta clase de “hazañas” controvertidas de su amo en su propio *El Dorado*:

Trece de noviembre... A su rival le corta todas las extremidades, narices, manos, lengua, sexo, como se cortan los árboles, y se propone emplear su sangre para regar los campos como si fuera el agua de un río. Y con una navaja de piedra negra, que

⁵ Con este respecto Carmen Becerra, en su artículo “Memoria y Repetición. La mirada de Molina Foix sobre Don Juan”, observa que “Don Juan es un mito consciente de serlo; es decir, se sabe Don Juan, conoce su destino, no ignora que está condenado a repetir una y otra vez lo mismo. Es una copia de otra copia..., de un modelo original cuya sombra se arrastra desde un pasado remoto para ser reinventado cada vez” (2014: 178-179).

en esta tierra las hay, con aquel cruel navajón de filo limpio como espejo, abría al desventurado y le sacaba el corazón, y caído el corazón del pecho, estaba un poco bullendo sobre el polvo de la tierra. (Molina Foix 1994: 40)

En cuanto al continente soñado, —cuya plasmación interpretamos aquí como una prueba, por parte de Don Juan, de buscar liberación, o por lo menos alivio en su vida falta de autenticidad—, su mismo creador se priva de posibilidad de disfrutar de sus encantos. Al contrario, siembre la destrucción general en la tierra que conquista sin mostrar ningún respeto hacia ella, hacia su naturaleza y habitantes, sus tradiciones y usos que encuentra exóticos e impresionantes y a los que teme por las mismas razones. Ese mundo salvaje y puro es por un lado un producto de la imaginación de un ser oprimido; por otro lado, el desastre que significó el contacto con el mundo “civilizado” de los conquistadores como Don Juan, está simbolizado por la figura de la Mujer Apocalíptica. Representa ella la destrucción, la violencia, las enfermedades: todo lo que los conquistadores traen a la tierra de los salvajes para cambiarlo por el oro, que es el tesoro de esta. Otro tesoro de la tierra ideal imaginada por Don Juan son las mujeres. Las indígenas impresionan a Don Juan y a Patraño, que las encuentran excepcionales: grandes, fuertes, salvajes y lujuriosas, pero al mismo tiempo, puras. “Rústicas, mudas, y, como musulmanas, limpias. Pero lujuriosas”, según la descripción que da de ellas Don Juan (Molina Foix 1994: 40). Y encima, pueden pasar por seres completos por reunir en su cuerpo encantos femeninos, que los hombres aprecian mucho, y ciertas particularidades del cuerpo que las hacen en cierto grado parecidas a los hombres.

Sus curiosos órganos genitales, sus deseos sexuales que los hombres reconocen como similares a los suyos, causan su fascinación, pero al mismo tiempo, les dan miedo. A los conquistadores, hombres, les inquieta la potencial fuerza de unas mujeres como las indígenas, que son seres completos, encarnaciones de la plenitud anhelada y desesperadamente buscada por el ser humano. Entonces los conquistadores las mutilan amputándoles el órgano que hace pensar en el miembro masculino. Impresionado por su fuerza y el secreto de su ser, el hombre al mismo tiempo desea y teme a una mujer como la que allí encuentra; es incapaz de aceptarla tal y como es, a saber, diferente y a la vez semejante a él, lo que le lleva a aniquilar su carácter excepcional. De esta forma se priva de oportunidad de tratar con un ser que represente cierta clase de plenitud, o sea de la oportunidad de una experiencia descomunal.

Don Juan, creador y destructor del paraíso anhelado, al reconocer su fracaso, abandona el continente que imagina, y con él su utopía, su deseo. Se lleva de allí a una mujer que se le somete y que, en esta calidad, no le da miedo, sino que al contrario, parece ser la compañera a cuyo lado Don Juan puede sentirse seguro y lleno de autoestima. La mujer le regala el tesoro de su tierra:

el oro que tan ansiosamente buscaban los conquistadores y que representaba para ellos el mayor valor. Patraño, comentando las particularidades del continente que él y Don Juan se disponían a conquistar, presenta el oro como “el hijo” de esta tierra salvaje, que crece en estrecha relación con la acción del sol (Molina Foix 1994: 37). El regalo tiene forma de una figura de oro, que a su vez puede remitir a la estatua del Comendador, elemento obligatorio de las variantes tradicionales del mito. La figura que Don Juan llama “príncipe-padre”, está cubierta de tierra, por hallarse largo tiempo enterrada a modo de un muerto. Hace pensar por lo tanto en el Comendador difunto que, en la tradición donjuanesca, suele volver al mundo de los vivos bajo la forma de una estatua de piedra.

Aclaremos aquí que el tema del Comendador identificado con la figura del padre (del protagonista), lo encontramos también en otras obras donjuanescas. Se puede mencionar aquí *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*, de Luis Riaza, pieza en la que, como en *Don Juan último*, de Molina Foix, se retoma el mito donjuanesco en conexión con el del eterno retorno. En ambas obras se destaca el paralelismo entre las figuras del padre, el Comendador, su estatua de piedra y el último eslabón de la cadena, el mismo Don Juan. Ambas obras mencionadas resaltan la idea del eterno retorno dentro de un ciclo de vida y renacimiento que no acaba nunca y en el que los personajes (en particular Don Juan) se ven involucrados. En Molina Foix, cuando la figura de oro le habla a Don Juan, lo hace a modo de un padre espiritual que le enseña la vida, desvela sus secretos y señala sus principales valores. Ocupa el lugar del padre ausente del protagonista, ese otro Don Juan que vive en la memoria de su madre, y recuerda a sus “hijos” que él siempre acompaña en su viaje por la vida:

Hijo mío, la dicha solo se consigue en la tierra, y yo ya no dejo huella en su superficie. ¿No le daréis placer, Hija e Hijo mío, al dador de la vida? Recuerda que mi cuerpo no se ha despedazado, ni está disminuido, ni mis intestinos los corren los gusanos, ni me pudro como se pudren las flores. Aún tengo validez, por decirlo así. No verás en mi cuerpo heridas visibles, Hija mía, ni mis ojos han perdido su fuerza, hijo mío. Mi oído te oye, mi cabeza sigue pegada a tu cuello, mi lengua cosida a tu boca, y encuentra, ya lo oyes, el modo de hablar. ¿Estás oyéndome? Yo te escucho. (Molina Foix 1994: 44-45)

El ídolo de oro alude a la figura del Comendador, o sea el padre de Doña Ana, por cuyo trasunto puede pasar la madre del “Don Juan último”, protagonista de la obra. Cuando le habla a la mujer que acompaña a Don Juan en su viaje de vuelta del continente soñado la llama “hija”. Hay que decir que en el respectivo momento esta mujer parece ser la representación simbólica de todas las mujeres, papel que, por otra parte, desempeña en la obra el personaje

de la madre de Don Juan. Entonces, el ídolo de oro representa al Comendador muerto que habla a su hija Ana que era amante del otro Don Juan, asesino del padre de ella, y es madre del “Don Juan último” y al mismo tiempo, como se ha dicho ya, símbolo de la Naturaleza. De esta forma el ídolo dorado, para Don Juan, es como padre y abuelo a la vez, representantes, ambos, de las normas que el joven tiene que acatar. Dice Don Juan:

Pero el cuerpo de oro me habla a mí más claramente que a ella, y así le oigo en ese sueño que no es de mi cabeza: “Hija mía, he salido del escondite para recordarte, y vengo, Hijo mío, a hacer que veas tu propio cuerpo” ¿Mi cuerpo?. (Molina Foix 1994: 44)

Al marcharse del continente con la figura de oro, Don Juan renuncia simbólicamente a su propósito de independizarse, de romper las pautas de comportamiento que le impone su mundo. La figura que remite a la estatua del Comendador, a su vez visto como figura del padre, al hablar a Don Juan consigue tranquilizarle; al darle caretas con las que el protagonista puede cubrirse su propia cara que le parece incompleta y deformada, hace que este se sienta protegido:

Pero yo me miraba y no había ojos, hundidos en el fondo de las cuencas, sin su luz, y la cara estaba toda llena de abolsamientos. Por eso me regala él una de las suyas, una careta hecha de turquesas, con rojo en los labios y color amarillo en la frente, y hasta me dibujó los dientes como si fueran los de una serpiente, y hasta una barba y una lengua más azul que amoratada me dibujó. Cuando me vi, me vi muy hermoso, y no tenía miedo entonces de salir de aquel sueño, y hasta de mi cabaza, y regresar al mundo conocido. (Molina Foix 1994: 44)

Convenciones, normas y máscaras sociales, todo eso es lo que representa este padre simbólico que le impone restricciones, pero al mismo tiempo aparece como una entidad protectora. Sin embargo, Don Juan dice: “Pero ni protegido por la careta escapaba ya al aviso del padre-príncipe” (Molina Foix 1994: 44).

En este lugar parece preciso citar a Antoni Kepiński, un psiquiatra polaco y autor del libro *Lęk* (“Miedo”) quien recuerda que:

En muchos mitos religiosos, las divinidades de género femenino representan la tierra, las fuerzas de la naturaleza, la fecundidad etc. Mientras las divinidades de género masculino representan el cielo, leyes que rigen el mundo, un orden moral superior etc. Para usar el lenguaje del psicoanálisis, las divinidades femeninas son más bien representantes del *id*, y las masculinas, del *superego*. Por supuesto eso es simplificar mucho las cosas, pero refleja de modo aproximado la tendencia que se deja observar en distintos círculos culturales, una tendencia a representar la

naturaleza, la tierra, en forma de elemento femenino, y el cielo, el mundo del espíritu, de las normas, del orden, en forma de elemento masculino⁶. (2012: 220)

En Molina Foix, el ídolo de oro se comunica con Don Juan al que llama su hijo, facilitándole caretas que le ayudan a sentirse protegido en los contactos con el mundo, y es porque la figura del padre aparece como símbolo de las normas sociales. De ahí que, en el caso que estudiamos, él sirve para resaltar la dependencia del protagonista de dichas normas. Se añade otra circunstancia que hace que nunca pueda sentirse libre del todo, esto es la dependencia de la naturaleza, con la que se deja identificar su madre, y que es igual de importante. Incluso soñando, Don Juan no para de pensar en su madre a la que relata enseguida todo lo que le ocurre en su El Dorado. Con este respecto parece útil volver a citar a Kepiński cuando afirma que “[p]ara desarrollarse es preciso independizarse del entorno materno, y al mismo tiempo guardar su propia individualidad en el mundo social circundante” (2012: 221). El psiquiatra observa también que “[a]mbos tipos de relación con la realidad (materna y paterna) pueden generar el miedo (Kepiński 2012: 221).

Al parecer es lo que le ocurre al protagonista de Molina Foix, aunque su mismo autor se opone a dar a su obra el significado y explicación de índole psicológica cuando dice que “en cuanto a ver psicologismo en una obra tan desnuda de construcciones psicológicas, hecha a base de elementos irracionales y oníricos, sencillamente me parece una afirmación descabellada y sin fundamento” (Espinosa 1992: 69). A pesar de esa declaración del dramaturgo, su obra, cuajada de símbolos que se dejan interpretar en el sentido del conflicto de índole psicológica, parece invitar a tal lectura, procurando al investigador un abundante e interesante material para el análisis y permitiendo varias interpretaciones, también las desmentidas de antemano por el autor de la obra. Su protagonista parece pues encontrarse en la situación que evoca Kepiński, al hablar del hombre al que:

se le ofrecen como dos caminos; uno le lleva a reunirse de nuevo con la madre, es el retorno a la naturaleza, la tierra, al misterio del propio cuerpo. En esta unión se pierde su propia individualidad, se entra en el ritmo de la naturaleza, en caso extremo se trata de la unión con la nada, con la muerte. El segundo camino, el paterno, lleva a entrar en el mundo que rodea, en sus leyes y costumbres, en sus normas, tabúes; es principalmente un mundo social, porque el mundo exterior se nos puede manifestar solo en forma social, porque el sistema de comunicación con el entorno externo es ante todo el sistema social, formado sobre todo con ayuda de las mayores formas del movimiento, es decir, símbolos verbales. La unión con la naturaleza, con su propio cuerpo, con lo que ha sido aquí definido

⁶ Todas las traducciones del polaco son de la autora del artículo.

como el camino materno, es tácita y asocial. En el mundo social, externo, asimismo se corre el peligro de perder su propia individualidad, el hombre puede dejar de ser sí mismo e identificarse con su entorno social hasta el punto de volverse una viva norma o un tabú. Por ello no se puede adelantar demasiado en uno u otro camino, eso detendría el individual desarrollo del sujeto. (2012: 221)

Y observa el investigador que “[l]a señal de miedo, la señal de amenaza advierte contra un excesivo adelantamiento en uno de estos caminos” (Kepinski 2012: 221).

A lo mejor lo que le salva al protagonista de Molina Foix de esa excesiva identificación con el entorno materno, por un lado, y paterno, por el otro, es la utopía que es objeto de nuestro estudio. Como se ha comprobado, el intento de conquistar la libertad, que se manifiesta en el hecho de abandonar su papel de seductor consagrado por la tradición y que el protagonista ve como “una obligación” termina en un fracaso. Este intento de liberación a través de un viaje imaginado a su El Dorado parece una prueba de independencia de las distintas ataduras que le privan de libertad. Don Juan no consigue pues ni librarse de los influjos de la sociedad (del padre que representa las normas sociales) ni del sometimiento a la naturaleza representada por la madre responsable del ciclo vital. Hasta en su sueño del continente salvaje, el protagonista acusa una gran dependencia de su madre, a la que escribe con mucha regularidad contándole todo lo que le sucede⁷; y de su El Dorado se

⁷ Sin embargo, cabe mencionar que a veces calla ciertos detalles más desagradables. Los conocemos entonces por la boca de Patraño, quien en esos momentos deja de cumplir el papel del *superego* del protagonista, el que parece representar cuando interviene al considerar el relato de Don Juan sobre los actos de violencia que cometió tratando con los indígenas como demasiado infamante. Tampoco considera prudente revelar los pensamientos poco conformes con las normas que acata su mundo, por lo que se siente obligado a intervenir. Aquí conviene aclarar que Patraño, en el papel del criado de Don Juan, es quien la tradición donjuanesca suele ver como *alter ego*, como el doble de Don Juan, y su conciencia. Una interesante tesis al respecto se hallan en el famoso libro de Otto Rank, *Don Juan et le Double* (Paris: Éditions Payot, 1973). En Molina Foix, cuando el relato de Don Juan amenaza con volverse peligroso para él mismo, por ser demasiado sincero (no respeta la moral, las normas de su mundo, se aleja del modelo al que el protagonista debería conformarse), Patraño interviene para interpretar los hechos contados de modo que resulten inofensivos. No obstante, curiosamente, el mismo personaje, pero desempeñando ya un papel distinto, es quien desvela al receptor los actos lícitos, opuestos a la moral, a las pautas de comportamiento socialmente aprobadas, que los conquistadores cometen en el continente que visitan. Con respecto a los remordimientos, que tal vez experimenta el protagonista donjuanesco por sus actos, y que a veces le hacen maquillar la realidad (hasta el contenido de sus sueños), Kepinski afirma que “[l]a intensidad de los remordimientos está en función de la relación emocional con el entorno. Es mayor, cuando esta es más fuerte y su signo positivo es más evidente” (Kepinski 2012: 114).

lleva la figura de oro que le da consejos y caretas con las que cubrir su verdadera cara. Sin embargo, al parecer, ya el mismo intento de oponerse al peligro de fundirse por completo en sus “padres”, sus progenitores/creadores, y ser demiurgo de su propio mundo, o sea una utopía, puede ser visto como cierto éxito. Kępiński, hablando de las medidas de las que dispone el hombre para protegerse contra el peligro de una excesiva identificación con los entornos paterno y materno, observa que entre otros

Contra una excesiva unificación con el mundo social protege [...] su divinización. Las normas de este mundo se ven exageradas hasta parecer un absoluto que se hace inalcanzable. Frente a ellas el hombre se encuentra demasiado pequeño como para poder unirse con ellas, siente el miedo ante su Dios, que es una abstracta quintaesencia de las normas y los tabúes del mundo social. El miedo es entonces como un guardia que le obliga al hombre a escoger su propio camino del desarrollo, el que le defiende contra la pérdida de su propia individualidad en el camino de la madre o el del padre, contra el fundirse en la “naturaleza” del universo o en el “espíritu” del universo. (2012: 221-222)

El protagonista de Molina Foix acude al recurso que señala Kępiński. Sus padres son para él unos seres a los que hay que adorar, y al mismo tiempo, son intocables y distantes. El padre se le aparece bajo la figura de oro deificada y a la madre le muestra un especial respeto, pero no quiere que se toquen una a otro. Dice ella pensando en su hijo: “No es alguien que se deje tocar. Lo suyo no es eso. Lo sabré yo. Nunca le ha gustado. Una resistencia casi felina. Cariñoso, y hasta sensual a su modo, pero reacio al tacto de los otros. En esa rareza, como en todo, le respeto” (Molina Foix 1994: 22); y en otro lugar confiesa a Doña Diana, una de las amantes de su hijo:

Yo, que le di todos los caprichos, acepté el más doloroso. No acariciar el rostro del niño ni frotarle la espalda cuando está enfermo, tocarle sólo el pelo al cortárselo, tocarle sólo el cuerpecito al meterle las sábanas si se destapa. Pasar la madre los dedos por las costuras de la ropita que se le ha quedado pequeña. ¿Fue cálido contigo? (*Pausa*) Silencioso. (Molina Foix 1994: 57)

Conquistar la libertad, es decir librarse por completo del influjo materno y paterno, rechazar el modelo del personaje donjuanesco que le ha sido impuesto como pauta de vida, es el intento condenado al fracaso. Del continente que pretendía conquistar, esa tierra imaginada con el fin de expresar su independencia y fuerza, Don Juan se lleva la figura que alude al Comendador tradicional y que, a modo de un dios, le dice cómo comportarse ofreciendo caretas que permiten ocultar su verdadera cara.

El Don Juan de Molina Foix, frente a la imposibilidad de realizar su proyecto, reconoce su fracaso. Abandona la tierra salvaje y exuberante que

imaginó y destruyó, renunciando de esta forma a sus sueños de poder y grandeza, a sus deseos de transgredir el modelo del seductor eterno y de romper así una inacabable serie de repeticiones donjuanescas en la que se ve obligado a participar, involucrado en el incesante ciclo vital que presupone su muerte y renacimiento.

En cuanto a esta última constatación podemos citar aquí a Juan Eduardo Cirlot quien, en su *Diccionario de símbolos*, observa que “[l]os grandes temas de la muerte y la resurrección, relacionados con la idea de ciclo, de involución (progresiva materialización) y evolución (espiritualización, retorno al origen), inspiraron mitos y símbolos” (2016: 56).

Este tema asimismo destaca en la obra de Molina Foix. Respecto a los mitos que tratan este problema Antoni Kępiński, en su otro libro, *Melancholia* (“Melancolía”), aclara que:

El mito de la muerte y la resurrección presente en muchos sistemas religiosos, así como la fe en la inmortalidad que conforta a los mortales, o por lo menos, en la perduración de sus propias ideas y hazañas, son tal vez la expresión de la continuidad de la vida, que se refleja en el ritmo de las estaciones del año. (2014: 102)

Visto en este enfoque, el destino de Don Juan, obligado a padecer el continuo renacimiento, representa una idea que puede resultar reconfortante para el ser humano. Don Juan no consigue oponerse al ritmo de la naturaleza ni resistir a la presión del entorno social. Sin embargo, su madre alude a las “últimas cartas” de su hijo, cartas en que este la asegura “que en los viajes no hay tiempo perdido, ni abandono” (Molina Foix 1994: 58). Y tomada en cuenta la afirmación de Kępiński “La libertad absoluta del hombre desembocaría en caos” (2012: 262), la utopía de Don Juan le brinda una experiencia más bien beneficiosa. A lo mejor, este sueño de Don Juan en que se escapa a su utopía le permite ganar las fuerzas necesarias para regenerarse y seguir adelante. Se duerme, o muere simbólicamente, en invierno como la naturaleza, y como ella renace en primavera. Al final de la obra, su madre le dice a Doña Diana: “Tú y yo, ¿qué esperamos? Pasa. Él no tardará. No es la víctima de ninguna venganza; es un invitado. Ha de venir. No es que estuviera muerto. Dormía. Despiértalo” (Molina Foix 1994: 59).

Bibliografía

BECERRA, Carmen. “Memoria y repetición. La mirada de Molina Foix sobre Don Juan”. *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a Urszula Aszyk*. Eds. Karolina Kumor, Katarzyna Moszczyńska-Dürst. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2014. 173-183.

- BIELAŃSKA, Anna. *Teatr, który leczy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2016.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu/editores, 2007.
- ESPINOSA, Carlos. "De nuevo Don Juan, por qué no". *Primer Acto* 246 (noviembre/diciembre 1992): 66-69.
- KEPIŃSKI, Antoni. *Lęk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- . *Melancholia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- MOLINA FOIX, Vicente. *Don Juan último*: SGAE, 1994.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª edición, tomo II, Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Djurđja Trajković

Instituto de filosofía y teoría social — Universidad de Belgrado

Realismo sucio: posibilidades y límites

Recibido: 20.08.2017 / Aceptado: 04.12.2017

Resumen: Este artículo propone pensar en las posibilidades y los límites del realismo sucio en relación con el cinismo. Se propone que el cinismo es constitutivo del realismo sucio. Más allá de su reducción a la postura impotente y pasiva, el cinismo se elabora como una actitud existencial desafiante al cierre de lo político, exigiendo al mismo tiempo otra relación con la política misma. Explorando el cinismo y el realismo sucio como crítica al fracaso del proyecto socialista en la Cuba de los 90, se establece la relación entre el valor y el cuerpo exponiendo la relación fundamental entre la biopolítica y el socialismo. Se defiende la necesidad de la crítica de la biopolítica y del nuevo pensamiento sobre la cuestión de la vida. Finalmente, se concluye con los límites del realismo sucio, que coincide con la lógica de la biopolítica, aludiendo a la vez a lo que escapa a esta lógica. Por lo tanto, el realismo sucio y el cinismo no son sólo una reacción al presente sino también una apertura hacia el futuro.

Palabras claves: realismo sucio, cinismo, biopolítica, valor, sentido

Abstract: This article proposes to think possibilities and limits of dirty realism in its relation to cynicism. It is argued that cynicism is constitutive of dirty realism, and that, outside of its reduction to the impotent or passive attitude, cynism points to the existential practice that defies-political closure at the same time demanding another relation to politics. By exploring cynism and dirty realism as a critique of the failure of the socialist project in Cuba during the 90s, the article takes into account the relation between value and body pointing to the fundamental relation between biopolitics and socialism. This article suggests the necessity of a critique of biopolitics and new thinking about the question of life. Finally, it concludes with the limits of dirty realism that coincides with the logic of biopolitics alluding to that which escapes its capture. For that reason, dirty realism and cynism are not only reactions to the present but also an opening to the future.

Keywords: dirty realism, cynism, biopolitics, value, sense

Hay cierta paradoja cultural en la Cuba de la última década del siglo XX. Si el *período especial* marca la devastación económica y social, la producción literaria experimenta un cierto *boom*. Para el gobierno revolucionario, la disolución de la Unión Soviética marca la retirada de los subsidios, el término del intercambio económico con la Europa del Este y la desaparición de los lazos políticos que habían producido el mundo simbólico por décadas (Moreno 1998: 2). El fin de la Guerra Fría provoca una crisis económica, política y moral que forzó a la mayoría de los cubanos a vivir en condiciones inhumanas y abandonar las formas dignas de la vida (De Ferrari 2007: 82). La crisis recibe el nombre de *Período Especial en Tiempos de Paz*, una metáfora aguda que implica la economía guerrera sin la guerra real.

Evocando la noción benjamiana de que el estado de excepción es la regla, no sorprende entonces que el discurso dominante haya reprimido este cambio de paradigma, negando el fracaso del socialismo. Por otra parte, el *boom* literario se explica a través del sentir vivir en un momento histórico único e intenso, y de ahí la necesidad de dar sentido de los eventos a través de la narración que se combina con el aumento de la libertad de expresión. La situación exige nuevas formas de narrar, las cuales se pueden dividir en dos tendencias dominantes: el hiperrealismo y el hiperesteticismo. Para De Ferrari, el hiperrealismo, cuyo principio es representar “transparentemente” el hambre y la escasez, describe las condiciones de la vida, aunque falla en ofrecer revelaciones o explicaciones sobre por qué ocurre la crisis, cómo ocurre y por qué no se han exigido cambios radicales. El hiperesteticismo, por otra parte, se caracteriza por la afiliación tardía con el postestructuralismo y el neobarroco. Al hacer el lenguaje su referente principal, este tipo de literatura separa la escritura de la realidad local entorpeciendo cualquier tipo de la lectura social y política (De Ferrari 2007: 83).

El tercer tipo de texto no se presta bien a la categorización de De Ferrari ya que no cabe nítidamente en ninguna de las dos, sino que combina las dos tendencias. Se trata de *realismo sucio* que, más de ofrecer la representación de la realidad tal como es, se enfrenta con ella y expone la representación como contingencia. Como bien nota Anke Birkenmaier, las novelas representativas del realismo sucio, *El rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez (1998a), *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Salón de belleza* de Mario Bellatin (1999), usan el modo realista para insistir en el escritor y en lo escrito como postura ética desde la cual se interroga y cuestiona “an otherwise uncontrollable flow of events” (2006: 490). Aunque es difícil separarlos del estilo documental o *el testimonio*, las novelas vuelven a la ficción para cuestionar la inmediatez de lo real impuesto por la cultura dominante. Desde el punto de vista formal, los escritores, aunque similares a los narradores realistas del siglo XIX, se separan al insistir en el momento histórico y sus ramificaciones sociales, volviendo hacia el presente del cronista y novelista. Al

mismo tiempo, curiosamente, los narradores asumen una postura impotente frente al mundo del consumo de los medios masivos simultáneamente, exponiendo la necesidad de transmitir la experiencia en la escritura. La literatura, para el realismo sucio, se vuelve el vehículo de conservar y narrar el resto de la experiencia de la catástrofe.

Aunque sus contribuciones son indispensables para pensar el realismo sucio, De Ferrari y Birkenmaier se centran sólo en la descripción de las novelas y del género. Me interesa, en este artículo, profundizar dos dimensiones poco estudiadas sobre el realismo sucio: la cuestión del cinismo y la dimensión *performativa* del realismo sucio. A través de la lectura de la novela *Trilogía sucia de la Habana* (1998b) de Juan Pedro Gutiérrez, sostengo que el cinismo es parte constitutivo del realismo sucio, como una postura desafiante (pero ¿desafiante a qué?). Más aún, mantengo que lejos de la reducción de cinismo a la pasividad, indiferencia o nihilismo, la actitud cínica es *síntoma*, en el sentido lacaniano, del agotamiento de la política moderna y así abre la posibilidad de pensar la relación con la política de otra manera. El cinismo *puede* ser una afirmación de lo otro y es, a la vez, el rechazo del cierre de lo político. Este *double bind* se explora a través de la performatividad: ¿Qué es lo que *hace* el realismo sucio? ¿Cuáles son sus posibilidades y límites?

En el sentido filosófico, cinismo tiene una historia bastante larga que no nos interesa reiterar ahora¹. Sin embargo, el cinismo como actitud ha recibido dos críticas pertinentes en las últimas décadas. Peter Sloterdijk en su obra *Crítica a la razón cínica* (1983), arguye que lo más característico del capitalismo actual es que satisface nuestros deseos, nuestras ilusiones, utopías, pero de manera perversa. El cinismo establece una relación fundamental con la alienación y supone su transformación. La alienación se transforma en la falta del control del hombre respecto a su existencia, respecto a lo que siente como necesidad. De ahí que cuanto queda es solamente una actitud cínica como síntoma del malestar que existe en la cultura que ha adoptado una nueva cualidad. Es decir, ahora tal malestar se manifiesta como un cinismo universal y difuso. Se exhibe como el estado de la consciencia que sigue a las ideologías *naïf* (ingenuas) y a su vez a la Ilustración. Cinismo es la falsa consciencia ilustrada, lo cual nos conduce a una paradoja, puesto que ¿cómo puede darse una consciencia ilustrada y a la vez falsa? El cinismo del que habla Sloterdijk evidentemente se rodea de discreción, de tal manera que ya no logra ver la ocasión para exponerse espectacularmente: “Hay una exposición que ya no actúa desenmascarando y que no hace aparecer ninguna realidad desnuda y en cuyo ámbito uno podría situarse con sereno realismo” (1983:10).

Si Sloterdijk se concentra en la historia europea, Beatriz Cortez aplica el concepto al ámbito americano en su libro *Estética del cinismo. Pasión y*

¹ Véase Bracht Branham y Gonlet-Caze (1996: 10).

desencanto en la literatura centroamericana de posguerra (2010). La teoría ha llamado estética de cinismo a una producción literaria que expresa un desencanto completamente opuesto a la estética utópica de esperanza (Cortez 2010: 24). Este último aspecto, en Centroamérica, ha influenciado la región fuertemente a causa de la endémica insatisfacción con la política y al ejercer una crítica anti-imperial. El auge de los movimientos guerrilleros en Guatemala, apoyados por el estado cubano posrevolucionario, ha formado una generación de artistas e intelectuales cuyo horizonte ha incluido los valores de la militancia política asociada con la liberación comunista. La posición de Cortez defiende que la nueva sensibilidad de desencanto ideológico, consecuencia de diferentes fracasos en América Central y el Caribe, que no obstante ha logrado concluir las guerras, marca un cambio en el nivel de la tonalidad y el espíritu social. Sin embargo, Cortez, sin acudir a la nostalgia del antiguo sentimiento del conformismo revolucionario, encuentra esta nueva sensibilizada destructiva:

Esta estética de cinismo revela la constitución de la subjetividad precaria [...], constituida como subalterna *a priori*, que depende de reconocimiento de otros, que se posibilita por medio de la esclavitud de ese sujeto que a priori se ha constituido como subalterna, de su destrucción, de su desmembramiento, de su suicidio. (Cortez 2010: 25)

Alberto Moreiras cuestiona este argumento preguntándose si el cinismo acaso no es un mecanismo defensivo firme sobre su privilegio epistémico en contra de cualquier deseo de reconocimiento recíproco. ¿No es el sujeto cínico siempre ya un sujeto superior, el sujeto que sabe mejor, el sujeto cuyo entendimiento privilegiado de lo real rechaza la posible subalternización? (2015: 2). Partiendo de la lectura afirmativa de Moreiras, propongo explorar el *tropo* del cinismo como la práctica existencial de exponer y deshacer ciertos paradigmas que fundan la comunidad imaginada de socialismo. De esta manera, las figuras del cinismo, la estupidez, y lo absurdo operan como un acto de separación de la retórica socialista de solidaridad y fidelidad como distancia crítica necesaria para interrumpir el mito de la comunidad y la biopolítica. ¿En qué clave política se puede leer el absurdo del proyecto socialista que circula en el texto? ¿Cómo interpretar la insistencia en los afectos y experiencias negativos como el resultado de la vida en la comunidad?

Trilogía sucia de Pedro Juan Gutiérrez tiene como eje principal la Habana de los noventa, que lejos de la mitificación que experimenta en las obras de Severo Sarduy y Alejo Carpentier, atraviesa un proceso de descanonización. La Habana aparece como una ciudad en constante caos, una urbe devastada por la miseria, el hambre, el desencanto, colmada de hombres y mujeres destruidos que buscan sobrevivir, día a día, sin mediar límites morales, éticos

o religiosos. Sin embargo, la pobreza y la privación no conducen a Pedro, el anti-flâneur, a la tristeza o la destrucción, sino, muy por el contrario, a una actitud irónica y paródica donde el golpe de sexo, música transforma la ciudad en verdadero carnaval, que borra las huellas de la ciudad como espacio vigilado y controlado para ofrecer un reino del desorden. Mientras la construcción del espacio poético para Gutiérrez no es el no-lugar —puesto que emergen las relaciones claras con la historia, relaciones, identidades— el sitio donde ocurre la creación literaria —*poiesis*— es implícitamente el no-lugar de la calle donde transcurre la trama. Es aquí donde emerge la *parrhesia* cuando la tradición literaria, política e *intelligentsia* cubana caen víctimas de la crítica de Gutiérrez. Al subrayar que el proyecto socialista ha fracasado, la novela expone que el cuerpo, el hambre, la “mierda” y el sexo, siguen siendo politizados, absolutamente valorizados y luego, a través de la intervención literaria suspenden la relación entre el valor y el cuerpo. La escritura literaria de Gutiérrez tiene ciertas implicaciones sobre cómo empezar a pensar la otra relación con la política.

Pedro Juan Gutiérrez configura en *Trilogía sucia* una urbe cruzada por el crimen, la violencia, la locura, la prostitución y las agresiones sexuales. En otras palabras, teje con una hebra mugrienta una ciudad del desastre, que no tiene que ver con la falta de religiosidad de la isla —prohibida por la dictadura castrista—, sino más bien con la pérdida de toda convención moral y ética a raíz de la miseria lacerante: “La miseria destruía todo y destruía a todos, por dentro y por fuera. Ésta era la etapa del sálvese quien pueda, después de aquella otra del socialismo y no muerdas la mano del que te da la comidita. Así que al carajo la piedad y todo eso” (Gutiérrez 1998b: 173). La novela empieza como una búsqueda de la exterioridad que se convierte en un amargo círculo vicioso del que nadie parece poder escapar. Pedro Juan advierte a sí mismo y al lector que las cosas no se deben tomar en serio porque es la única manera de evitar el sufrimiento. Esta postura cínica rápidamente se convierte en su oposición al entrar en un mundo sucio. El protagonista expresa la necesidad de desarticular y despolitizar los valores que le ha impuesto la sociedad:

Estuve muchos años intentando desprenderme de tanta mierda que había acumulado sobre mí. Y no era fácil. Si te pasas los primeros cuarenta años en tu vida siendo un tipo dócil, bien domesticado, creyendo en todo lo que te dice, después es casi imposible aprender a decir “no”, “váyanse al carajo”, déjenme tranquilo. (Gutiérrez 1998b: 29)

El párrafo es casi una cita directa de Michel Foucault y su pensamiento sobre los cuerpos dóciles. El cuerpo humano es el objeto que puede ser moldeado y manipulado. A través del discurso oficial del poder, la disciplina

del cuerpo produce “*subjected and practiced bodies, docile bodies*” a la vez aumentando la productividad del cuerpo, en el sentido económico y político creando así el cuerpo *útil* (Foucault 1984: 182). Los cuerpos dóciles están subyugados en las sociedades modernas en las cuales se considera como el objeto que produce los bienes económicos, pero reproduce y mantiene la estructura política y social; reproduciendo a la vez la línea biológica convirtiendo así el sexo no en placer y erotismo sino en bien reproductivo. En el mundo en el que falta la infraestructura básica (la alimentación), el cuerpo no puede producir nada económicamente ni políticamente. De ahí, es irónica la presencia y acumulación de tanta “mierda” dentro de la novela.

Se crea una paradoja donde se contraponen la imagen de una ciudad cuyos habitantes carecen de alimentación pero al mismo tiempo producen los restos escatológicos —la “mierda”—. El cuerpo pierde su represión “dócil”, y se pierde como objeto dentro de una sociedad productiva donde está reducido a una estructura de carne y hueso que intenta sobrevivir. Sobrevivir significa no reproducirse, sino tener relaciones sexuales, mantener la fuerza física (recuperar unos kilos) y lo más importante, no esperar nada más de la vida, lo que se llama “vivir”. Sin embargo, todos los conceptos mencionados y sus significados —el sexo, el hambre y la “mierda”— se invierten por la gradación y acumulación de los significados que se crean, y últimamente pierden su significado opresivo. De esta manera, la postura cínica, paradójicamente, interviene en la relación entre el valor del cuerpo y el significado, exponiendo el cuerpo al grado cero de la relación, al no-valor del cuerpo mediado por el mercado. Volveremos más adelante a este problema.

La abundancia de la “mierda” es sorprendente teniendo en cuenta la falta de la alimentación y el hambre como el motivo de la supervivencia. La “mierda” funciona en diferentes niveles semióticos, ya que es la evidencia física de la digestión. Si opera como basura, la digestión se produce fuera de los marcos socialmente construidos para esta actividad, o sea los baños públicos, ya que desde el principio de la novela el escritor advierte que este espacio se extiende por toda la ciudad. “Da igual” ya donde ocurra porque la falta de los baños privados, según De Ferrari, es un intento de exponer “the encompassing reality, as can be seen in the state of building where he lives, the neighborhood in which it is located, and, on a larger scale, of course, to the state of the nation as a whole” (2003: 29). La “mierda” entonces pasa a otro nivel semiótico donde ya no es el referente de la basura sino de la nación entera. No funciona sólo en este nivel escatológico sino en el plano político. Joshua Esty explica que aun cuando se comprende dentro de la representación realista, “shit has a political vocation: it draws attention to the failures of development, to the unkempt promises not only of colonial modernizing regimes but of post independence economic policy” (citado en De Ferrari 2003: 29).

Sin embargo, esta presencia de lo político sólo alude, en esta novela, al marco social de los seres marginalizados tratados socialmente como si fueran “mierda”. La falta de comida y la escasez de la actividad escatológica, hace que estos seres marginalizados, irónicamente se sitúen en el centro de la narración donde por supuesto por primera vez serán contemporáneos de sus cohabitantes. Pedro Juan, el ser marginalizado, se convierte en el pícaro urbano buscando satisfacer su hambre trabajando como basurero (recogiendo la “mierda”), o recurriendo a la prostitución, usando así su cuerpo como recurso económico, o un proxeneta (persona que obtiene beneficios de la prostitución de otra persona), donde el sexo se toma como el producto a través del que se pueden satisfacer las necesidades primarias del cuerpo, las de alimentación y el placer. Al principio de la novela, el sexo se ve como un pasatiempo; como un juego entre los amantes: “Gozábamos mucho el sexo, porque éramos felices. Eso de los doce orgasmos no fue una competencia. Fue un juego. Un deporte que te mantiene joven y musculoso. Yo siempre digo *Don't compete. Play*” (Gutiérrez 1998b: 14).

La asociación del sexo con la felicidad se pierde ya unas páginas después cuando el narrador explica que el sexo ya no era un pasatiempo sino el escape de la situación en la que se encontraba en Cuba. La idea del sexo como el escape se convierte literalmente en la idea del sexo como el sustituto de la comida porque la única manera de recuperar la energía vital de sus protagonistas es a través de los orgasmos. Son las únicas escenas en el texto donde los personajes, principalmente el protagonista, al reconocer que no hay nada que comer, acuden a la única opción: el sexo. Volviendo a la cita previa del narrador, ya no se trata de escapar, sino de sobrevivir. Los instintos primarios de comer y de mantener las relaciones sexuales, o sea, las gratificaciones instantáneas, se convierten en el enfoque principal y único de la realidad como el puro placer temporal o el sustituto de la comida. La función del sexo no es producir nueva vida, ya que los cuerpos no pueden producir nada por la falta de sustento. Pedro Juan no practica sexo para reproducirse o crear vida, sino porque el sexo es la única manera de sustituir la comida. El sexo es la única manera de satisfacer/gratificar las necesidades corporales.

Por otra parte, esta transformación y proyección del sexo en la comida deja de funcionar al final de la novela. El sexo, repetido tantas veces en un contexto de suciedad y como única manera de pasar el tiempo, opera en el plano del “sexo por el sexo” completamente desconectado de cualquier productividad, y se convierte en un automatismo que se repite hasta la última página de novela: Un hombre solo en la selva tiene que cazar continuamente. Día a día. No es mucho lo que necesita: algún dinero, comida, un poco de ron, un par de tabacos, y una mujer. La falta de mujer me pone neurótico (Gutiérrez 1998b: 282).

El sexo se vuelve autómeta, repetido tantas veces que pierde cualquier sentido y se hace absurdo. La operación de separar el sentido del sexo y el cuerpo expone el fundamento de la comunidad socialista que se basa en la relación intrínseca entre el sentido y el valor. Si el sexo no debe tener sentido para Gutiérrez, (se trata como bien subraya Julia Kristeva de erotismo), la operación de separación muestra que en las sociedades socialistas el sexo/cuerpo está sumergido al valor económico. Es esta valoración absoluta donde se expone el lado nihilista de socialismo, comprendiendo el nihilismo como sumisión total a la evaluación capitalista, y consecuentemente, la anulación del valor. El agotamiento del sexo/cuerpo sería no solo la crítica al socialismo, sino más bien la interrupción del nihilismo como la posibilidad de pensar de nuevo uso del cuerpo fuera de los parámetros del mercado². No se trata de mostrar el vacío en el cuerpo o exponer su construcción discursiva sino de insistir en lo que queda sin valor (erotismo y felicidad), ya que está fuera de la valoración medible. Pedro Juan Gutiérrez actúa como un anti-flâneur que rescata fragmentariamente aquellos elementos que, bajo su juicio desesperado y superviviente, merecen ser revelados, expulsados o vomitados en sus relatos. Sus incansables recorridos por la ciudad permiten distinguir —sin que él lo diga en ninguna parte, desde luego— las imágenes urbanas de los balseros y de la estampida de los animales tropicales como signos de una urbe que, a pesar de los destellos de alegría es, fundamentalmente, una ciudad biopolítica.

En la última parte del cuento “Los caníbales” se presenta una historia en la cual Pedro Juan conoce a un vecino, Baldomero, quien está vendiendo hígado de puercos para sobrevivir y hacer negocio. Los dos forman una amistad principalmente por el hecho de que Baldomero tiene acceso diario a la comida. Un día, la policía aparece en la puerta explicando que él trabaja en la morgue y que había “robado” los hígados humanos para venderlos como comida. Al principio, los vecinos no quieren revelar nada, sin embargo al enterarse de la verdad, que han sido engañados y convertidos en caníbales, se enfadan y empiezan a gritar. Pedro Juan, por otra, se ríe porque a día de hoy el hígado “ya está comido y cagado” (Gutiérrez 1998b: 331).

El cuento empieza con reflexiones sobre cómo la política y la religión desperdician sus palabras para contribuir a la solidaridad y fidelidad en la sociedad en la que los hombres están muriendo de hambre: entonces, la presencia de la ironía en un cuento en el que se habla sobre la falta de la ética en los seres humanos culmina con la yuxtaposición de los dos elementos

² En su libro *The Use of Body*, Giorgio Agamben alude a la posibilidad de repensar el uso de cuerpo como forma-de-vida irreducible a la política y economía. Desde la perspectiva existencial, ofrece pensar la nueva relación entre el cuerpo y el ser. Esta sugerencia sigue siendo abierta para unos futuros trabajos.

mencionados, subrayando que es absurdo pensar en la ética, en la situación de la degradación absoluta del ser humano cuando se reduce a un nivel bestial: “los seres humanos siguen siendo bestias” (Gutiérrez 1998b: 324). El hombre se equipara a lo bestial por convertirse en un caníbal donde se borra el ideal de cualquier tipo de ética. Los componentes esenciales de la supervivencia, reproducción y alimentación no se conceden al ser humano por estar privado de la alimentación misma. Se sitúa al hombre al mismo nivel que a la bestia por la situación absurda en la que se encuentra. La insistencia en la (in)utilidad del sexo y la “mierda” pone en escena un cuestionamiento como proyecto político constituido en las nociones de la politización y la instrumentalización absoluta del cuerpo, de la solidaridad y fidelidad del proyecto socialista-comunista. Desde esta perspectiva, el socialismo, que ha sido identificado por la crítica como núcleo de enunciación y producción fundamentalmente biopolítico en la escritura de Gutiérrez, se convierte en el motivo a través del cual no sólo se cuestiona la biopolítica *per se*, sino que se expone como constitutivo social. Como bien señala Michel Foucault, el socialismo nunca ha creado una crítica sistemática del tema del biopoder, sino más bien ha usado, desarrollado y modificado sus aspectos centrales, sin llegar a examinar nunca sus fundamentos. La idea principal es que la función del Estado, o cualquier cosa que reemplace el Estado, es controlar la vida, manejarla, o compensarla por su naturaleza aleatoria, reduciendo o borrando accidentes y posibilidades del cuerpo (Foucault 1984: 261).

Para Foucault, por ende, la esencia de toda la política moderna es fundamentalmente biopolítica, donde el poder se ejerce *sobre* la vida, como el poder para hacer vivir y dejar morir. Gutiérrez muestra que el caso cubano ya no es foucaultiano, sino marca el desplazamiento de la biopolítica hacia la supervivencia, *hacer sobrevivir*. Si bien el realismo sucio expone la relación constitutiva entre la biopolítica y el proyecto socialista-comunista, la pregunta que queda es si algo escapa de esta lógica violenta. En otras palabras, ¿es el realismo sucio consubstancial con la lógica biopolítica reproduciendo sus mecanismos? ¿Es la actitud cínica la lógica misma de la biopolítica y la adaptación a la realidad? ¿O el realismo sucio alude a lo que también escapa esta captura?

La lectura convencional de Gutiérrez, la que alientan las solapas de su novela, coincide con el *mapping* del realismo sucio y la Cuba de la crisis en que se promueve la idea de un Estado incapaz de asegurar una vida fuera de la biopolítica. En *Trilogía sucia*, sin embargo, el Estado-nación bajo su configuración actual no puede asimilar un sinnúmero de subjetividades con un relato social que es una modificación bastante tímida de sus versiones anteriores. *Trilogía* demuestra que incorporar nuevas diferencias al mismo repertorio monumental no implica cambios superficiales, sino la destrucción y la reconstrucción repetidas de esa estructura. Proyectar la diferencia sobre el

monumento-pantalla acondicionado para reflejarla sólo puede exhibir la desfiguración de la actualidad: una representación sin presencia, una inclusión social carente de pertenencia. En una coyuntura como esta, una literatura empeñada en dar más visibilidad a sujetos marginados corre el riesgo de reiterar la misma lógica asimiladora que emplea el estado nacional para legitimarse. Si bien la ficción de Gutiérrez está inmersa en ese contexto, *Trilogía sucia* reconoce la sobreexposición de la diferencia como límite de las articulaciones hegemónicas en la actualidad.

Por otra parte, el texto genera sendos rechazos de dos posibilidades de acercarse a nuestra escena contemporánea. Rechaza abrazar la ideología de “crisis” que todavía marca nuestra contemporaneidad donde la biopolítica es la única manera de relacionarse con la política. El texto llama la atención y la necesidad de pensar la relación con la política de otra manera separando la existencia de la política. También rechaza el intento reactivo —asimismo nihilista— de aceptar la sobrevivencia como la única manera de vivir. Gutiérrez tomando una distancia crítica muestra agudamente que la sobrevivencia coincide con la biopolítica, es biopolítica, la reducción violenta de la vida, a su dimensión aleatoria y enigmática, a la sobrevivencia en sí. En otras palabras, sobrevivir no es vivir. Se abre, de esta manera, la posibilidad de interrogarse acerca de lo que Judith Butler ha denominado recientemente *livable life* y poder pensar así la vida de nuevo aliviando su captura biopolítica. Lo que queda en el atardecer de la deconstrucción de la “crisis” es el intento de iluminar dicha crisis como la experiencia constitutiva de la biopolítica. Es un intento literario de exponer la crisis como el interregno, como la experiencia de la suspensión de los regímenes viejos de la significación y la vez de exponer el lado afirmativo del cinismo como postura desafiante a la captura absoluta de biopolítica. A la vez es una apertura a algo nuevo. ¿A qué? Para Gutiérrez, la literatura se puede abrir al momento vertiginoso lo que el texto marca como “resistencia”. Resistencia como el lugar desde el cual se expone la fisura y la no-coincidencia de la política y la existencia. La novela alude a algo que escapa, lo hace visible pero no lo tematiza. Finalmente, es aquí donde la literatura se puede abrir hacia la perseverancia en el momento del agotamiento de la política, pero no puede hacer más; no puede ofrecer respuestas y resoluciones que se abren al exponer las fundaciones que los hacen posible. Perseverancia sería frente a la llamada del deseo como posibilidad de seguir resistiendo: “no se puede vivir con el miedo. Hay que seguir para adelante” (Gutiérrez 1998: 238). ¿Dónde? Hacia el futuro incalculable, desconocido, un día, incluso, sin miedo... No es mucho, sin embargo, quizá será lo único que quede.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *The Use of Bodies*. New York: Fordham University Press, 2015.
- BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*. Madrid: Tusquets, 1999.
- BIRKENMAIER, Anke. "Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions". *Revista de estudios hispánicos* 40 (Fall 2006): 489-512.
- BRACHT BRANHAM, R. y M.-O. Gonlet-Caze. *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and its Legacy*. Berkeley, CA and London: University of California Press, 1996.
- BUTLER, Judith. *Prekarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004.
- CORTEZ, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G editores, 2010.
- DE FERRARI, Guillermina. "Embargoed Masculinities in the Post-Soviet Cuban Novel". *Latin American Literary Review* 69 (Spring 2007): 82-103.
- FOUCAULT, Michel. *Society Must be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*. New York: Picador, 1984.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *El rey de la Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998a.
- . *Trilogía sucia de la Habana*. Barcelona, Anagrama, 1998b.
- MOREIRAS, Alberto. *The Question of Cynisim. A Reading of Horacio Castellanos Moya's La diáspora*. *Nonsite.org* 13 (2014): 1-25.
- MORENO, José A. et al. *Cuba: Período Especial. Perspectivas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1998.
- SLOTTERDIJK, Peter. *Crítica a la razón cínica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1983.
- VALLEJO, Fernando. *La Virgen de los Sicarios*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Eszter Katona

Universidad de Szeged

España y temas hispanos en la obra literaria de Lajos Kassák

Recibido: 21.07.2017 / Aceptado: 10.11.2017

Resumen: En 2017, para conmemorar el doble aniversario de Lajos Kassák (1887-1967), el representante más importante del vanguardismo húngaro, llevamos a cabo una investigación sobre el artista, desarrollada siguiendo dos líneas. Por un lado, concentramos nuestra atención en su recepción española y, por otro, repasamos también la aparición de España y de los temas hispanos en la obra del escritor vanguardista. El presente artículo resume los resultados de esta última línea de nuestra investigación, es decir, examina el motivo hispano (temas y personalidades españoles) en la prosa, la poesía y la obra periodística de Lajos Kassák.

Palabras clave: Lajos Kassák, la vanguardia húngara, España, temas hispanos

Abstract: In 2017, to commemorate the double anniversary of Lajos Kassák (1887-1967), the greatest figure of Hungarian avant-garde, we conducted research with a double focus. On the one hand, we focused our attention on his reception in Spain, and, on the other hand, we examined the traces of Spain and Hispanic themes in his writings. This article summarizes the results of the second approach, that is, the Hispanic motifs (Spanish personalities and themes) in the prose writings, poetry and some newspaper articles of Lajos Kassák.

Keywords: Lajos Kassák, Hungarian Avant-garde, Spain, Hispanic themes

Lajos Kassák (1887-1967), poeta, escritor, pintor, diseñador y fundador de varias revistas literarias y culturales, fue el mejor representante del grupo de los artistas vanguardistas húngaros. Nació en Érsekújvárhely —que hoy pertenece a Eslovaquia— en el seno de una familia obrera. Antes de dedicarse a la literatura y al arte, fue obrero metalúrgico y, ya muy joven, se unió al movimiento socialdemócrata. En su juventud viajó mucho: en 1909, a sus 21

años, se fue a pie a París, sin dinero, y más tarde, durante su exilio —por motivos políticos—, entre 1919 y 1926, estuvo en Viena, donde entró en contacto con las diferentes corrientes vanguardistas europeas. En 1915 fundó la revista “activista” *A Tett* [La Acción], que fue prohibida en 1917 por su espíritu antibélico. En 1916 creó otra revista literaria y artística, con el título *Ma* [Hoy], que seguiría publicando incluso en Viena durante su emigración. La revista, hasta 1925, no solo fue una importante posibilidad para la publicación de los artistas vanguardistas húngaros e internacionales, sino que se convirtió también en un taller para los jóvenes intelectuales, entre los que se encontraban poetas, escritores, pintores, diseñadores y fotógrafos. Kassák empezó a pintar en Viena y su pintura constructivista fue considerada por Victor Vasarely como precursora de la suya. De su obra literaria hay que destacar que escribió novelas, obras autobiográficas —tanto en forma de diario como en forma epistolar—, poemas e importantes ensayos sobre la vanguardia artística. Después de *A Tett* [La Acción] y *Ma* [Hoy], fundó otras revistas también: *Dokumentum*, 1926-1927 [Documento], *Munka*, 1928-1939 [Trabajo] y *Kortárs*, 1945-1948 [Contemporáneo].

El nombre de Kassák no es desconocido tampoco entre el público y los investigadores españoles¹. Sin embargo, más allá de los Pirineos, sobre todo ante la falta de traducciones de su obra literaria², es más bien conocido como pintor y diseñador. En España se organizaron dos exposiciones en Valencia dedicadas a presentar la obra de Kassák y la actividad de su círculo. La primera se organizó en 1999, en el IVAM, con el título *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*³ y, la segunda⁴, en 2009, en el MuVIM, dedicada a la presentación de *El cartel comercial moderno de Hungría 1924-1942*.

¹ Cabe destacar la investigación de Manuel Sánchez Oms (2008), historiador del arte que dedicó un artículo a la presentación de *La construcción poética, un legado de la vanguardia húngara (1915-1939)*, publicado en la revista *Artígrama*.

² Solo muy pocas obras literarias de Kassák fueron traducidas al español. De su poesía, podemos leer una breve selección en la antología de Éva Tóth (1981: 200-205), mientras que de su novelística no fue traducida al castellano ninguna obra en su integridad. Existen solamente fragmentos traducidos que podemos leer en la página web de lho.es (*Literatura húngara on-line*) y en los álbumes de las dos exposiciones organizadas en Valencia dedicadas al arte vanguardista húngaro (mencionadas más adelante).

³ Junto a la exposición se publicó un álbum impresionante con el título *Lajos Kassák y la vanguardia húngara* (AA.VV. 1999) sobre las obras de Kassák y los otros artistas de su círculo, entre estos János Mattis Teutsch, Ede Bohacsek, Béla Uitz, József Nemes Lampérth, János Kmetty, Sándor Bortnyik, Lajos Tihanyi, Béla Kádár, Hugó Scheiber, László Moholy-Nagy y Ernő Kállai.

⁴ Sobre esta exposición también se editó un álbum, *El cartel comercial moderno de Hungría 1924-1942* (AA.VV. 2009). La exposición sobre el cartel comercial húngaro se trasladó luego al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.

En 2017, para conmemorar el doble aniversario de Kassák —tanto el de su nacimiento (1887) como el de su muerte (1967)— llevamos a cabo una investigación sobre el artista, en la cual seguimos dos líneas. Por un lado, concentramos nuestra atención en su recepción española⁵ y, por otro, repasamos también la presencia de España y de temas hispanos en la obra del escritor vanguardista. El tema de esta última investigación surgió inesperadamente cuando, examinando la recepción húngara de Federico García Lorca (*cf.* Katona 2016), nos encontramos con una nota interesante en el libro *Szénaboglya*⁶ [Almiar], de Lajos Kassák. En 1955, el fundador de la revista *Ma* [Hoy] vio *La casa de Bernarda Alba* —último trabajo del dramaturgo granadino, que fue la primera obra dramática en estrenarse en Hungría— y así evocaba su impresión en el segundo libro del diario (julio-diciembre de 1955):

Anoche vimos *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. [...] un gran poeta nos regaló una gran obra. La pieza es una notable creación poética [...], una tragedia de destino en un ambiente abrumador, pero con efecto emocionante [...] que es rasgo distintivo de todas las obras maestras. Lo que vemos y escuchamos en la escena está lleno de culpa, odio y religiosidad detrás de la máscara del sometimiento. Lorca no se inspiró en la realidad, no razona con nuevos dogmas contra los viejos, no se asume el papel del profeta ni del juez que castiga la crueldad con la crueldad. Sentimos que él mismo penetra en la historia [...]. No dice sermones porque sabe de dolorosa experiencia que justamente las predicaciones causan lo que estamos viendo [en la escena]. [...] En su obra artística no hay huella de fanatismo religioso, patriótico o racial. [...] No son dogmas que luchan entre sí, sino que la vida aparece ante nuestros ojos en su desnudez. Los personajes sufren por sus propias vidas terribles. La sangre, los nervios y los instintos [...] se rebelan contra los sermones de los moralistas, la hipocresía y las supersticiones. La lucha de las dos fuerzas antagonistas —por un lado, las tradiciones y las leyes inflexibles y, por otro, la fuerza vital que exige sus propios derechos— no se resuelve: la pieza empieza y termina con la muerte. [...] Lorca escribió esta obra con cabeza y corazón jóvenes. ¡Ay, cuántas cosas tuvo que experimentar, a pesar de su vida tan corta, para poder identificarse con la gente que sufría!⁷ (Kassák 1988: 195-196)

⁵ Sobre este tema existe un artículo, publicado en el número monográfico de la revista literaria *Tiszatáj*, dedicado al homenaje de Lajos Kassák (*cf.* Katona 2017).

⁶ Una obra autobiográfica de Kassák, escrita entre 1955-1956 en forma de diario.

⁷ Visto que de la obra literaria de Kassák tenemos solo muy pocas traducciones al español, en adelante, donde no indiquemos el nombre del traductor, la versión española será siempre traducción nuestra.

Después de elogiar el genio de García Lorca y la originalidad de la obra, Kassák tampoco silencia su decepción y su crítica negativa sobre la puesta en escena⁸: “Confieso que el drama no cosechó un verdadero y merecido éxito. Pero eso no depende de Lorca, el gran poeta que sobrepasa todos los dogmas y las fórmulas. Los culpables son nuestros [...] actores, la falta de concepción del director y la incultura [...] de los espectadores” (Kassák 1988: 196).

A pesar de eso, opina Kassák⁹, ni siquiera un espectáculo menos logrado puede disminuir los valores y la universalidad del mensaje de la obra de Lorca. El escritor húngaro termina su reseña con palabras estimulantes, pero, a la vez, condenatorias “Aconsejo con toda mi fe y benevolencia: escritores húngaros, idos para ver la obra de Lorca y avergonzaos no porque no podáis volar hasta unas cumbres tan altas, sino porque ni deseáis acercaros al cielo” (Kassák 1988: 197).

Leyendo la citada nota del diario, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿Qué huellas dejó en la obra de Kassák la imagen de España y la cultura hispana más allá del famoso drama de García Lorca? El planteamiento de la pregunta era evidente, ya que el personaje más destacado del vanguardismo húngaro siguió con atención no solamente las nuevas tendencias literarias y artísticas del siglo XX, sino que se interesó por los acontecimientos históricos del mundo y sus consecuencias sociales. Así, por supuesto, la España de las décadas de los 20 y 30 despertó su interés, y en más obras suyas podemos encontrar alusiones y reflexiones sobre personalidades y acontecimientos españoles. En nuestro artículo intentamos ofrecer un panorama completo sobre la imagen de España y la aparición de temas hispanos en la obra de Lajos Kassák.

El proyecto original del *Libro de Nuevos Artistas*

Es bien sabido que *Új művészek könyve* (1922) [Libro de Nuevos Artistas; en alemán: *Buch Neuer Künstler*] de Lajos Kassák y László Moholy-Nagy, editado en Viena, fue una antología que presentaba un panorama completo sobre los nuevos resultados de la arquitectura, la técnica y las artes plásticas. Sin embargo, los documentos del legado de Kassák revelan que el escritor tenía otro proyecto originalmente, porque quería incluir en esta antología también la literatura. Incluso la representación de las nuevas tendencias literarias habría tenido que ocupar el eje principal del libro (Csaplár 1987: 7). Este objetivo inicial no se realizó; sin embargo, conocemos una carpeta del

⁸ Aunque el diario no menciona el nombre del director ni los de las actrices, es seguro que Endre Marton dirigió la obra estrenada en 1955, en el Teatro Katona József de Budapest.

⁹ Es interesante notar que, contrariamente a la opinión de Kassák, la crítica y el público acogieron con entusiasmo la puesta en escena y el éxito de este estreno llevó consigo la popularidad de García Lorca en Hungría (cfr. Katona 2016: 59-91).

archivo del Museo Kassák de Budapest que lleva el título *Idegen fordítások – antológia anyag*¹⁰ [Traducciones extranjeras – material para una antología] y, basándonos en esta, podemos reconstruir qué obras quería Kassák hacer llegar a los lectores húngaros (*cf.* Csaplár 1987: 8-11). Desde el punto de vista del tema que nos propusimos aclarar en el presente artículo nos interesan ahora solamente los artistas de lengua hispana, por lo que seleccionamos del proyecto de Kassák solamente sus nombres y sus obras¹¹.

Entre los poemas, encontramos las obras de artistas pertenecientes al ultraísmo y al creacionismo: *Cabaret*, de Eugenio Montes; *Primavera*, de Pedro Garfias; *Elementos*, de Gerardo Diego; *Nocturno de cristal*, de Luciano de San-Saor¹²; *Bengala y Océano*, de Humberto Rivas Panedas; *Estrellas*, de Ernesto López-Parra; *Nocturno*, de Juan Larrea; *Ocaso*, de Joaquín de la Escosura; y *Luz de belleza*, de Tomás Luque.¹³ Junto a los poemas, hay un ensayo teórico también: *A spanyol ultraista mozgalom*¹⁴ [El movimiento ultraísta español], de Guillermo de Torre, un artículo de cuatro páginas¹⁵. En la lista de los pintores —cuyas reproducciones quería Kassák presentar en el libro— podemos leer varios títulos de las obras de Juan Gris y Pablo Picasso.

No conocemos los motivos que frustraron el proyecto original (*cf.* Csaplár 1987: 11), solo sabemos que al final no se publicó esta antología literario-artística en la forma planeada. Sin embargo, los nombres y las obras arriba citados ya señalaban qué quería destacar Kassák del grupo de los artistas de la vanguardia española.

España en la novelística de Kassák

La novela *Munaknélküliek* [Desempleados] fue escrita en 1933 y, en sus páginas, podemos conocer la situación desesperada de la clase obrera a través de la historia de dos personajes que pertenecen a esta clase social. En el capítulo 23, a propósito del día internacional de los trabajadores, encontramos

¹⁰ La carpeta KM-an., 233-264. contiene estos materiales.

¹¹ Las encontramos en las carpetas KM-an. 240-241.

¹² Con su nombre original, Lucía Sánchez Saornil, poetisa que utilizaba seudónimo masculino al publicar sus poemas.

¹³ Probablemente la base de la selección de Kassák fuese la revista literaria *Cosmópolis*, ya que casi todos los poemas arriba citados fueron publicados en el número 23 (noviembre de 1920) de dicha revista. Las dos excepciones son *Océano* y *Luz de belleza*. Apoya nuestra suposición que en ese número se publicase también el poema *Rusia*, de Jorge Luis Borges, que más tarde, en el número de 15 de septiembre de 1921 de la revista *Ma* [Hoy], fundada por Kassák, aparecería en la traducción húngara de Endre Gáspár.

¹⁴ El ensayo de Guillermo de Torre (1920) fue publicado también en *Cosmópolis* y algunos fragmentos de este constituyen el texto de la traducción húngara.

¹⁵ Todos los textos españoles fueron traducidos por Endre Gáspár.

una alusión a la agitación revolucionaria de la década de los 20, con la mención del ejemplo de Alemania y España:

— Parece como si todo el mundo se pudriera. Pero eso no es verdad. Hay algunos que piensan en serio. En Alemania, dentro de poco, estallará la revolución y, entonces, nosotros también pondremos en orden las cosas.

— Se prepara algo también en España.

— Sí, allí también. ¡Por todas partes! La fruta madura, solo tenemos que cosecharla a buen tiempo. (Kassák 1962: 248-249)

La novela *Telep* [Rancho], de 1933, trata de la vida del carpintero Mihály Füredi. Kassák “por fin escribe de un hombre y no de la sociedad” – observa Aladár Schöpflin (1934: 57) en la revista *Nyugat*¹⁶. Mientras Kassák está escribiendo la novela, en la narración aparece un antiguo amigo del escritor, el pintor Diego Novarro, que llega a Hungría en compañía de su mujer, la bailarina rusa Myra Balabanov. En el diálogo entre los dos amigos aparece la posibilidad de un viaje a España:

— Quiero viajar — digo sin transición y no prestando atención a lo que charlan los otros.

— Podrías venir con nosotros — responde a mis palabras Diego Novarro. — Myra tendrá unos espectáculos, pero luego viajaremos a España. Vamos en coche. Fijamos la fecha y pasaremos por ti.

— ¿A España? ¿Y por qué allí?

— Allí está formándose un mundo nuevo. En España hay mucha belleza, riqueza y tiene lugares donde la gente es, quizás, feliz. (Kassák 1961: 371)

Algunas páginas después, Kassák plantea de nuevo la idea del viaje: “Es posible que vaya a España. Cuando termine mi novela, cogeré un tren y empezaré un viaje alrededor del mundo” (Kassák 1961: 376). Por último, en el capítulo XXI, otra vez vuelve la destinación española: “Diego Novarro [...] tiene razón, tendríamos que viajar a España” (Kassák 1961: 446).

España vivía entonces los años de la Segunda República, aunque la euforia de 1931 había disminuido mucho para 1933. Los cambios radicales sucedieron en 1934, cuando la CEDA (*Confederación Española de Derechas Autónomas*) formó el gobierno y con eso empezó el llamado bienio negro, que ya predijo la división del país. Sin embargo, en el fragmento arriba citado de Kassák, España aparece aún como símbolo del “nuevo mundo” naciente, con un sentido positivo.

¹⁶ *Nyugat*, importante revista literaria en Hungría, publicada entre 1908 y 1941.

El episodio del amigo español es interesante también por otro motivo. Kassák, para distraerse de la escritura de la novela, va al teatro con Diego Novarro para ver el espectáculo de ballet de la mujer de su amigo:

Estamos sentados en el teatro. Y, como siempre, los fragmentos de mi novela zumban en mi cabeza. No me sorprendería si se levantara el telón y, en vez de Myra Balabanov —por quien la sala está de bote en bote—, saliera Mihály Fűredi y dijera lo siguiente delante del telón: “Señor escritor, por favor, sea tan amable de ir a casa”. Pero yo no me movería porque no me dejo aterrorizar. (Kassák 1961: 365)

En una obra posterior, Kassák escribió sobre Miguel de Unamuno; así, leyendo las líneas antes citadas, un hispanista piensa en seguida en *Niebla* (1914), por la cual el escritor bilbaíno creó el género de la *novola*. En esta emblemática novela, Unamuno, el autor, se encuentra con su protagonista, Augusto Pérez, y le prohíbe el suicidio. Es verdad que Fűredi —protagonista de la novela de Kassák— aparece solamente entre los pensamientos del autor y no sale verdaderamente en la escena del teatro ficticio, sin embargo, el paralelo es interesante.

Kassák prestó atención también a los cambios de los años 20 (Primo de Rivera) y la Segunda República (1931-1939), pero la Guerra Civil (1936-1939) llamó mucho más su atención. Eso era natural, ya que los intelectuales y los artistas de izquierda de la época, casi sin excepción, tomaron posición a propósito del conflicto español y expresaron su compasión y simpatía hacia los que sufrían sin culpa.

En 1937 escribió Kassák una colección de cartas ficticias dedicadas a su madre con el título *Anyám címére* [A la atención de mi madre] y estos escritos ya no pueden evitar la mención del acontecimiento trágico de España. Sin embargo, las declaraciones de Kassák son bastante breves y lacónicas: “Ahora se matan en España y, como escriben los periódicos, llueve allí a cántaros” (Kassák 1987: 36) — escribe en la tercera carta.

Luego, dos cartas más tarde, otra vez se perfila la imagen del trágico fratricidio que se perpetra más allá de los Pirineos: “estoy hojeando con curiosidad [...] las páginas de la revista. Fotos sobre el fondo del mar, retratos de artistas y señoríos reales, paisajes exóticos, escenas idílicas y horror espantoso de la Guerra Civil española” (Kassák 1987: 57) — leemos en la quinta carta.

En el capítulo XVII, el escritor evoca el primer aniversario del estallido de la guerra junto a la imagen de otra destrucción brutal. Esta vez, junto a la información a secas, ya descubrimos una leve expresión de los sentimientos del artista: “Los periódicos hoy informan, madrecita, sobre el aniversario del conflicto español y dan, a la vez, noticias sobre el estallido de la guerra entre Japón y China. El mundo está lleno de agitación y novedades. Todos están

preparándose. Todos sentimos que algo tiene que venir, un acontecimiento cósmico en el que todos tenemos que participar” (Kassák 1987: 219). Un poco más tarde, pero en la misma carta, Kassák habla preocupadamente del número de víctimas de la guerra y la cuestión de la responsabilidad:

¿Quién cree que el recuerdo de un millón de muertos de la guerra de España cargará sobre nuestra vida durante muchísimo tiempo y que los ancianos, las madres y los niños obligados al exilio no llevarán consigo el sentimiento de la solidaridad humana, sino que sembrarán las semillas del dolor y del odio por todo el mundo? (Kassák 1987: 222)

Kassák no está de acuerdo con la exaltación de la destrucción y hacia el final de la carta XVII leemos:

Leí, madrecita, el reportaje sobre el campo de batalla, hermoso himno del homicidio, enviado por un escritor “de izquierda” sobre el frente español. Lo escribió un amigo de la milicia republicana en pro de la fraternidad y la libertad. Lo leí y me atemoriqué durante algunos minutos. La incredulidad y la duda invadieron mi alma y pregunté a mi lado más creyente y confiado: ¿De verdad llegará un día en el que pienso en mis horas tranquilas, y por el que tomo el bolígrafo cada día? Un mundo donde el hombre, después de borrar de sus ojos los ideales engañosos y enjugar de su boca las mentiras, se convertirá en un ser más noble que un animal. Amigo —pensaba—, querido colega escritor, ¿cómo pudiste escribir tales líneas sobre la guerra y los soldados [...]? (Kassák 1987: 223-224)

La Guerra Civil española en la obra periodística de Kassák

El escritor húngaro se ocupó del tema de la Guerra Civil española no solo en su prosa, sino también en su obra periodística. Uno de sus artículos más interesantes, con el título *A spanyol front önkéntesei* [Los voluntarios de la guerra española], apareció en el periódico *Pesti Napló*¹⁷, el 28 de febrero de 1937. Este escrito es un manifiesto de Kassák —conocido por su antimilitarismo— sobre su toma de posición en el conflicto español, con dimensiones internacionales cada vez más amplias.

El artículo resume una carta de tono personal y la respuesta enviada a esta: “He recibido una carta desde París, de un joven químico. Bueno, de un joven que estudia para ser químico” (Kassák 1937: 39) —empieza Kassák—; se trata de un estudiante que en Budapest fue despedido de la universidad, por lo que continuó sus estudios junto al trabajo en la capital francesa. Las noticias que llegaban de la Guerra Civil española llenaron de tristeza y desesperación el alma del estudiante y Kassák cita un largo fragmento de su mensaje en el que

¹⁷ *Pesti Napló*, periódico húngaro de perfil político, publicado entre 1850 y 1939.

expresa sus sentimientos: “No estoy seguro de si merece la pena seguir con mis estudios. En los periódicos cada día leo que estamos en las vísperas de la guerra y todos los días me acuesto con la sensación de que, quizás, al día siguiente me despertaré ya como soldado o prisionero de guerra” (Kassák 1937: 39). Visto el ejemplo de los amigos que fueron como voluntarios a la guerra española, el joven se siente indeciso y no puede decidirse ante el dilema de *quedar* o *partir*. Enumera los pros de cada uno, pero, por su persistencia a sus objetivos y a la vida, el deseo de quedar lejos del conflicto es más fuerte en él: “¿Renuncio ahora de todo aquello por lo que merece la pena vivir y voy a España para morir?” (Kassák 1937: 39). Sin embargo, cuando lee la lista de los voluntarios caídos —entre ellos el nombre de su amigo— siente sin vacilación que tiene que partir. De este modo, se dirige a Kassák para pedirle consejo y para poder resolver su incertidumbre y tomar la decisión adecuada. El escritor quiere dar un sabio consejo al joven apoyado también por su ejemplo personal y, aunque le es imposible dar una respuesta categórica a la difícil pregunta, él opta por el *quedar*: “si yo estuviera en su lugar, no me alistaría como voluntario”. Por supuesto, razona su recomendación. En primer lugar, menciona la precipitación de los jóvenes, que no es señal de heroicidad, sino de irresponsabilidad: “entre los jóvenes voluntarios de la Guerra Civil hay muy pocos que hayan tomado la decisión de alistarse después de considerar seriamente las consecuencias. Muy pocos tomaron en cuenta sus propias capacidades físicas y mentales, las posibilidades locales y la importancia internacional de la Guerra Civil española” (Kassák 1937: 39). Kassák veía claramente que la guerra más allá de los Pirineos ya no era un conflicto interno del país, sino que había alcanzado una dimensión mundial mucho más amplia: “los voluntarios hoy ya no sirven el caso de los españoles. Hace mucho que la política por la hegemonía de los estados extranjeros, en competición entre sí, devoró la lucha entre la democracia española y las aspiraciones dictatoriales” (Kassák 1937: 39). Visto que la Guerra Civil española —escribe Kassák— ya es el prelude de una guerra mundial, así los voluntarios sirven esta última y, sin querer, se convierten en los soldados del estado mayor y entran en las primeras unidades militares de un futuro conflicto internacional. Escribe también sobre el papel del intelectual: los genios de la ciencia no deben politizar, sino que tienen que servir a la sociedad con los adelantos de la cultura. La humanidad —opina Kassák— debe su forma humana, su integridad física y su superioridad intelectual a los científicos, los descubridores y los artistas. Y evoca el ejemplo del músico catalán, Pablo Casals, que no se fue a la trinchera, sino que viajó por el mundo con su violonchelo para defender el caso de la democracia en las salas de concierto: “el violonchelo es su arma” (Kassák 1937: 40).

En las líneas finales del consejo, Kassák expresa su fe en la fuerza del espíritu: “nosotros [...], toda la humanidad, necesitamos mucho a los

intelectuales de pensamientos limpios, científicos talentosos, investigadores infatigables y artistas serios. No esperamos de ellos que sacrifiquen sus vidas, sino que enriquezcan y ennoblezcan nuestra vida. Sin su ayuda, no podríamos solucionar ni las dificultades cotidianas ni los problemas cósmicos” (Kassák 1937: 40). Es decir, el artista húngaro vota por *quedar* lejos del conflicto, rechaza la movilización belicista y, al mismo tiempo, anima a la acción contra la guerra.

La Guerra Civil en la poesía de Kassák

El recuerdo del conflicto español dejó su huella no solo en la prosa y en la obra periodística de Kassák, sino también en su lírica. Dedicó a la memoria de los niños inocentes desembarcados desde el puerto de Bilbao¹⁸ el poema *Bilbao-Southampton*, que se publicó dentro del ciclo *Fújjad csak furulyádat* (1939) [Toca tu flauta]:

El buque que llevaba a los niños
cargó con ellos al amanecer y tras la cortina
de la lluvia se hizo, subrepticio, a la mar.
Más de cuatro mil niños y niñas, sucios entremezclados,
sin padre ni madre, recogidos
por los ciudadanos ineptos para las armas,
por los canes del servicio sanitario y el personal del puerto
en la región de las aldeas arrasadas
y de entre las ruinas de las ciudades decapitadas.

No se conocen unos a otros y si alguien los pusiera ante un espejo
quizás no se reconocieran a sí mismos
en este ambiente extraño, en estos
momentos terribles. Algo han oído sobre el general
y ahora todos piensan en ese hombre misterioso,
con tanta fuerza que de vez en cuando
él toma cuerpo en su imaginación:
sus pasos impávidos atraviesan su ansiedad,
sus recuerdos y sus deseos, sus lágrimas y sus suspiros.

¿Cuánto la travesía durará? Cuando cesó la lluvia
y el sol, como una enorme bandeja de oro, se alzó muy alto sobre el mar,

¹⁸ Después del bombardeo de Guernica, el 21 de mayo de 1937, evacuaron a 3800 niños del puerto vasco y les llevaron –acompañados por 200 adultos– a la ciudad de Southampton, en el sur de Inglaterra. Sobre el tema véase más detalladamente el artículo de Susana Sabín-Fernández (2010a) y su tesis doctoral (2010b).

juntos lloraron y clamaron juntos los niños, embrollándose
como instrumentos en manos de borrachos
y cada vez lloraban más profunda y desesperadamente
mientras evocaban los besos de sus padres, sus juguetes
recordaban y gritaban sus propios nombres
como si los hubieran embrujado aquel amanecer
para que no pudieran su pequeña vida alegre hallar jamás¹⁹.

El recuerdo del buque zarpado del puerto español aparece también en el último verso del poema *Mária aki mindenütt jelen van* [María que está presente por todas partes]: “te reconozco en el mar, por el que estás huyendo / desde Bilbao, y otra vez con un hijo debajo de tu corazón” (Kassák 1977 (I): 395).

En otro poema más tardío, con el título *Csillag* [Estrella], en el tomo *A tölgyfa levelei* (1964) [Las hojas del roble], vuelve el fantasma del “sadismo español”, evocado esta vez en el contexto de la tauromaquia, con las figuras de Picasso y Hemingway:

Estaba mirando la estrella
que adornaba su frente
aunque no era un ángel
era un toro negro
que Picasso pinta en el papel
y por el que Hemingway se entusiasma en sus escritos.

Miraba el toro negro
adornado con una estrella,
luego me di vuelta
y pensaba en el sadismo español
que mañana o pasado mañana
lo somete de rodillas en la arena.

Este espectáculo no vive fuera de mí,
sino en mí.
La sangre derramada me encuentra
en los callejones de las ciudades,

¹⁹ Versión de David Chericían, en la antología de Éva Tóth (1981: 201-202). Como curiosidad, mencionamos que el poema fue traducido también al euskera por el poeta Joseba Sarrionandia. Encontramos también otra traducción al español —en la versión de Éva Tóth y María Lourdes de Arconada— en la carpeta KM-an., 78/1-12. del archivo del Museo Kassák de Budapest.

bajo el arco de triunfo
o en las puertas de las cárceles.

[...]

Sentado delante de una vieja máquina de escribir
vagabundeo entre mis pensamientos,
recordando la estrella
que lucía
entre los cuernos del toro negro.
(Kassák 1977 (I): 397)

Colón, Unamuno y Giménez Caballero

En los escritos de Kassák, junto a los acontecimientos contemporáneos, aparecen también los nombres de algunas personalidades prominentes de la historia, la literatura y la pintura. Encontramos alusiones breves, pero recurrentes, a pintores españoles —como Juan Gris, Joan Miró, El Greco—, pero Miguel de Unamuno, Ernesto Giménez Caballero y Pablo Picasso reciben mayor atención en más pasajes, y también podemos leer un fragmento interesante sobre la relatividad de la civilización y la barbarie, a propósito de la lectura del *Diario de a bordo* del primer viaje de Cristóbal Colón:

Antal Szerb [traductor del diario de Colón y autor del prólogo] escribe lo siguiente: ¿Acaso no los bárbaros eran los verdaderos civilizados y los civilizados eran los bárbaros? — surge la pregunta. Y concluye así: Con el primer viaje de Colón empieza el más glorioso y, a la vez, el más infame capítulo de la historia, la época de los conquistadores españoles.

Efectivamente, después de leer el diario de Colón, tenemos la convicción de que aquellos bárbaros benignos que vivían esparcidos en las islas del Océano, con cuerpos maravillosamente proporcionados y flexibles, [...] que no conocían las armas, no adoraban el oro, no servían a nadie y no dominaban a los otros, podían ser los civilizados en el sentido más castizo de la palabra. Y los llamados civilizados, que atacaron con armas a los nativos, los insidieron, avasallaron, les quitaron su tierra natal y los esclavizaron, estos civilizados eran mucho más bárbaros que los nativos, víctimas de la civilización.

Cristóbal Colón, basándose en las descripciones de Marco Polo y con el permiso y el apoyo del rey español Fernando el Católico, emprendió el viaje con tres carabelas navegando por el Océano hacia el Oeste. Y sucedió lo que no pensaba ni en sus sueños: descubrió el continente americano.

El reinado de Fernando fue la época de los aventureros y los conquistadores. Construyeron el imperio con sangre y lágrimas. Esa fue la edad de oro de España. Hoy, sin embargo, reconsiderando el pasado, podríamos preguntar: ¿Cada época

nueva en la historia de la humanidad se realiza con tanto derramamiento de sangre? ¿Los grandes hechos nacen de la audacia y los resultados excepcionales son pura casualidad? Los fragmentos del diario que aparecen en la edición húngara podrían formar un cuento para un lector infantil. Sin embargo, un adulto que piensa conscientemente, después de leer el libro, planteará miles de preguntas sobre nuestras normas morales. Y no hay carácter que sea tan fuerte que, bajo la experiencia de la lectura, no sienta incertidumbre en sus preconceptos considerados antes invencibles. (Kassák 1975a: 358-359)

El recuerdo del escritor Miguel de Unamuno aparece en una carta del libro *Anyám címére* (1937) [A la atención de mi madre]. Evocando al escritor vasco, Kassák no solo conmemora la calumnia política del antiguo rector de la Universidad de Salamanca, sino que formula sus reflexiones también sobre el papel del intelectual. Por eso merece la pena citar un fragmento más largo del texto:

Últimamente, Unamuno, el gran escritor y filósofo español, se dejó llevar por la tempestad de la Guerra Civil española. Pero ¿quién fue realmente este extraño anciano de vida agitada? ¿Qué culpa tuvo y por qué le rechazaron sus compañeros de antaño?

Jean Cassou, el famoso escritor francés, dice sobre Miguel de Unamuno: “Unamuno vivió toda su vida en compañía de un loco. Este loco se llama Don Quijote. Por eso, Unamuno no pudo conformarse con ningún tipo de servidumbre.” Eso no es una crítica desdeñosa, es simplemente la caracterización del escritor que, en más periodos de su vida, se confundió a sí mismo con el protagonista de su libro. Se preocupó tanto con el análisis psicológico del caballero extravagante que, al final, él mismo se olvidó de las leyes crueles de la realidad y empezó una desesperada lucha contra los molinos de viento. En su quijotada se enfrentó con cosas, personas y Dios. Pero no de manera antihumana e impía, sino tal como lo hacen todos los poetas que se enfrentan con todo, incluso consigo mismo.

Ahora, que pasó a mejor vida, sus antiguos amigos y enemigos disputan sin escrúpulos sobre sus acciones y su giro político. Sus enemigos de antaño le perdonan todo lo que sus viejos amigos amaban en él. Pero estos últimos ahora no aprecian ni sus sufrimientos, que sus enemigos de antes causaron al exiliado. Hasta el levantamiento del general Franco, Unamuno fue el líder intelectual de la izquierda burguesa, pero ahora toda la izquierda le acusa por un cambio brusco en sus ideas. Los escritores que antes respetaban en Unamuno al maestro, ahora empiezan a dudar incluso de su arte, mientras que los políticos, con los que sufría juntos la amargura del exilio, lo califican como traidor.

Pero ¿en qué sentido fue traidor? ¿Con quién fue desleal este anciano setentón? Consigo mismo, no, de ninguna manera, porque no traicionó sus propias

convicciones. La fidelidad a sí mismo es la mayor virtud humana del poeta. Es verdad que esta ética del poeta no siempre corre paralelamente con la moral social imperante, pero no olvidemos que Unamuno mereció el homenaje de la humanidad progresista justamente por eso: es decir, que su ética poética estaba consecuente y decididamente en contra de la moral social dominante. Como dijo Cassou: “no pudo reconciliarse con ningún tipo de servidumbre.” Y como el mismo Unamuno dijo: “yo nunca acompaño a los que están en el poder”. Hasta mediados de julio de 1936 esta *ars poética* parecía noblemente humana y sinceramente constante ante todos aquellos que en la maldita tierra española querían quitarse las trabas de la servidumbre. Unamuno, el bibliófilo anciano, allí estaba en la primera línea de los sublevados y, sin considerar sus intereses materiales, alzó su voz tanto contra el reinado feudal del rey Alfonso como contra la dictadura de Primo de Rivera. Perdió su patria, servía mil veces su pan de cada día y por un pelo tuvo que pagar con su vida por seguir tan fervorosamente el modelo de Don Quijote. ¿Se rebeló Unamuno, quizás, por buscar la simpatía del pueblo? ¿O porque, debido a su carácter, tuvo que rebelarse sin parar contra toda la tiranía individual o colectiva, sea la hegemonía social de un grupo o de un partido político? Basándonos en su manera de escribir y politizar no podemos tener la mínima duda de que nunca siguió a los arribistas políticos y que no luchó por la conquista del poder, sino por la de la libertad. Esta actitud puede ser incómoda tanto para la derecha como para la izquierda, a veces incluso resulta dañosa pero, en su género, es un fenómeno raro y estimable. Unamuno no es un tipo cristológico, es más bien un nietzscheano que está eternamente en lucha contra el mundo, y su objetivo no es la salvación del mundo, sino su propia realización. [...] Cuando tuvo que exiliarse, Primo de Rivera le ofreció la amnistía, pero él no la aceptó. Cuando volvió a casa, el pueblo le elogió como «el padre de la república», sin embargo, él no disfrutó la gloria. Dio la espalda a los vencedores y tomó posición junto a los rebeldes, aunque la idea nacional y los objetivos políticos del bando de Franco eran completamente opuestos a todo aquello por lo que Unamuno luchó durante largas décadas. Sus amigos anteriores estaban en contra de él y le acusaron de traición. Pero era evidente que el luchador anciano tampoco encontró su equilibrio anímico en el bando de los sublevados. Inútilmente le acusaron de ser doblegable ante el dictador, porque Unamuno, aunque se adhirió al grupo de los sublevados, incluso allí quería conservar su carácter rebelde. Interpretó su papel de rebelde a su propia manera trágica y, antes de que se aclimatara en su posición nueva, lo desplazaron y lo declararon loco [...]. En vez de escribir odas elogiadoras dedicadas al Generalísimo, empezó a criticar el funcionamiento de las juntas y, por su discurso pronunciado en la fiesta de la raza, celebrada cada año, fue desplazado del cargo del rector de la Universidad de Salamanca. Murió como exiliado, y los que quedaban —tanto los de la izquierda como los de la derecha— piensan en él con gratitud porque se apartó del camino a buen tiempo.

Y con todo eso podríamos poner punto final a la tragedia personal de Unamuno. Sin embargo, hay que ver que este caso individual se repite cada vez más frecuentemente y, en el fondo, la tragedia de Unamuno refleja el destino trágico de todos los intelectuales de la posguerra. Hay que ver con lucidez que en los últimos veinte años no solo se enmarañó la fuerza económica de la sociedad, no solo se perdió la seguridad vital de la multitud, sino que también el individuo llegó a una fuerte crisis. Sus posibilidades materiales son inseguras y no es menos incierto su estado anímico. Beatos son los que saben nadar con las corrientes imperantes, pero los que tienen coraje para enfrentarse con la situación y reclaman libres posibilidades de existencia para su ser humano y ético tienen, de momento, un destino sin esperanza. El hombre intelectual, nacido para profesar la verdad y reclamar la libertad para sí mismo y para sus prójimos, hoy anda a tientas entre miles de trampas. Sus enemigos le castigan, pero tampoco sus amigos le entienden. (Kassák 1987: 185-190)

“Del acercamiento sin distinción nace, a veces, una actitud extrema, en la que —contemplando la tragedia de Unamuno— Kassák ve juntos a todos aquellos que están marginados en la sociedad por alguna razón” — escribe Géza Aczél (1999: 221). Enumerando los ejemplos parecidos al destino unamuniano, así pueden aparecer juntos —en la lista de Kassák— Thomas Mann y Ernesto Giménez Caballero, el ideólogo del fascismo español:

Podríamos poner muchos más ejemplos, pero ahora sea suficiente el de [...] Thomas Mann y Giménez Caballero. Thomas Mann no intervino activamente en la política, en su exilio voluntario no participó en ninguna acción «traidora de la patria» y, a pesar de eso, los representantes de la dictadura alemana confiscaron todos sus bienes familiares y sus derechos de ciudadano. Le excluyeron de la comunidad alemana a pesar de que fue ario, descendiente de una antigua familia alemana. Nunca participó en el molesto tumulto cotidiano, sin embargo, está obligado a vagabundear por el mundo como traidor y exiliado despreciado. Otro ejemplo es el de Giménez Caballero, un escritor de derechas que en sus obras cimentó las bases del fascismo español; ahora está en la cárcel de Franco esperando «la alborada de la libertad». (Kassák 1987: 193-194)

Pablo Picasso

Volviendo a los pintores vanguardistas, cerramos la lista de los artistas españoles con Pablo Picasso, en cuyo homenaje Lajos Kassák dedicó más obras suyas. En el diario de 1955-1956, con el título *Szénaboglya* [Almiar], podemos leer la siguiente frase: “Valor mucho a Picasso. Pienso que en el futuro le estimaremos como uno de los clásicos de nuestra época, quizás, el más importante” (Kassák 1988: 177).

Esta apreciación la manifestó Kassák ya antes, tanto en su poesía como en su prosa. En 1941, en las páginas del diario *Magyar Nemzet*, publicó una felicitación de cumpleaños dedicada al artista de sesenta años. Ahora citamos solo un fragmento del elogio que detalla la carrera artística del pintor malagueño:

Picasso es un artista típicamente europeo, pero fue América quien lo descubrió al mundo. Le elevaron con publicidad y dinero a un nivel muy alto (por lo demás, merecido), pero estos instrumentos profanos no le desviaron del camino y no dejaron huellas en la pureza púdica de su espíritu creador. Tenemos que subrayar eso ante los que valoran a Picasso como un pícaro, calculador y virtuoso inoportuno. Una serie de obras maestras atestiguan su profunda preparación y su mesurada valentía en todos los periodos de su formación y desarrollo. Experimentó con muchas cosas y de diversas maneras y tuvo la capacidad tanto para empezar iniciativas audaces como para crear sus propias leyes. ¡Qué increíble fuerza tiene el que no se atemorice por los enemigos y no se orgullezca ciegamente por los elogios de los amigos admiradores! Hoy día, Picasso no solo tiene renombre, sino que conocen la mayoría de sus obras por todo el mundo. Con algunos compañeros llevó al triunfo el cubismo como concepto estético y, a la vez, como realidad práctica. Fundó una escuela, pero de artista maduro superó los límites de su propio grupo y sus pinturas llevaban la señal del genio creador. Los pintores modernos de América, Inglaterra, Japón, Rusia, los de los estados nórdicos y de los Balcanes, aunque no copian servilmente a Picasso, es seguro que todos aprendieron mucho de sus descubrimientos geniales. Estos artistas no pueden negar que el pintor español dejó su huella tanto en su modo de ver el mundo como en sus construcciones formales. Fue una semilla fértil y fecundadora para una generación y, por bien o por mal, hay que aprender de él²⁰.

En 1948, Kassák publicó su novela *Egy lélek keresi magát* [Un alma busca a sí misma], que es un documento de la época. En la historia del pintor Károly Dorogi, protagonista de la novela, se menciona a Goya y Picasso de una manera interesante:

Había algunos correos insignificantes en la mesa. Dorogi apenas echó una mirada sobre estos y extendió su mano hacia una revista francesa de forma parecida a un

²⁰ El texto completo se publicó también en el tomo *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről* [Vivimos en nuestro tiempo. Escritos sobre bellas artes] (cfr. Kassák 1978: 243-250). Quince años más tarde Kassák felicitó otra vez a Picasso, cuando el pintor cumplió los 75 años. Véase en la carpeta KM-an., 459 del archivo del Museo Kassák. En 1948, Kassák escribió otro ensayo dedicado a la pintura de Picasso en forma de una reseña sobre el libro monográfico de Ernő Kállai (1948), véase en la carpeta KM-an., 485 del archivo Kassák.

álbum que despertó su interés ya al llegar a casa, pero dejó por último su deleite. Adivinó que más allá de los problemas cotidianos entraría en otro territorio más noble. [...] Es un número homenaje de la revista española, lleno de reproducciones de Goya y ofrece un suplemento dedicado a los dibujos de guerra de Picasso. Está hojeando la revista lentamente, como si entrara paso a paso en el mundo prometido. Goya no era un pintor amanerado o emocional, sin embargo, su sutilísima sensibilidad estética, sus formas claras, su psicología y su fantasía sin límites dejan verse incluso en estas reproducciones en blanco y negro. Dorogi está sentado encantado bajo la luz de la lámpara, siente vergüenza por su incapacidad pero siente también alegría al ver que hubo alguien que pudo sumergirse en la realidad de la vida y pudo volar tan alto, sobre todos los espacios terrenos. [...] Es un mundo cerrado y es por eso que está tan perfecto en sí, y deja entrever el infinito y lo imprevisible.

Con los dibujos de Picasso entró en otro mundo. No más ni menos del arte de Goya. Pero una pintura muy diferente. Picasso es revolucionario del siglo XX y no del siglo XVIII, con muy diferentes ideales sociales y formas de expresión. En la Guerra Civil española estaba al servicio del gobierno de izquierda, se asumió la selección y la conservación de los monumentos mientras pintaba y dibujaba.

La excelente revista francesa publica algunos dibujos de Picasso sobre la guerra. Detrás de las líneas vertidas rápidamente en el papel se siente la palpitación de la realidad trágica y de algunos dibujos grita la sátira asesina del artista inerme. Dorogi hojea las páginas de la serie y luego empieza otra vez desde el principio. El tema conecta su compasión humana con el mundo, sin embargo, las líneas extremadamente finas que parecen desordenadas pero son increíblemente seguras le conmueven en toda su alma y le elevan a unas alturas donde las cosas ya flotan sin peso en la luz y en el silencio. Este mundo es inmenso e imponderable. (Kassák 1965a: 80-81)

De estas “alturas” Dorogi vuelve repentinamente a la tierra, cuando empieza una charla con el granjero que entra en su cuarto y el pintor tiene que descubrir la incomprensión del hombre sencillo frente al arte moderna:

— ¿Quiere ver la revista? — preguntó Dorogi al hombre.

— Solo le eché una mirada. Por aquí se ven raramente revistas con fotos — se acercó a la mesa sin que Dorogi se lo dijera. Se inclinó sobre las páginas abiertas, las vio por algunos segundos y luego, como si no entendiera nada, meneó su cabeza.

— ¿No le gusta? — le preguntó Dorogi.

— No entiendo nada de eso. Si es posible, dígame, por favor, qué significan estos dibujos confusos.

— Estos son los dibujos de un artista español pero que se convirtió en un pintor famoso y mundialmente reconocido cuando vivía ya en Francia.

— Es posible — dijo el granjero y entrecerró el ojo izquierdo.

— A ver, mire. Este aquí, por la tierra, es una mujer media desnuda que murió en la guerra española.

— ¿Este? — el hombre no ocultó su duda y con su cañón de pipa apuntó sobre la revista. — No hay aquí ni mujer, ni tierra, ni guerra.

— En este otro dibujo aparecen un caballo y un hombre que igualmente murieron en la guerra.

El campesino se acerca al cuadro, lo mira mientras que lo toca con la punta de su dedo y luego lanza una carcajada.

— ¡¿Un caballo?!

— Bueno, mire usted. Aquí tiene la cabeza, aquí el dorso, la cola y las patas.

— No he dicho nada al ver el otro no sé qué, pero, por favor, yo entiendo mejor de caballos que los señores. ¿Pero cómo es un caballo cuando el caballo nunca tiene un dorso tan corvo? Pues, quiero decir que un caballo nunca puede encorvar así su dorso. ¡Y las patas! No parecen a cuartillas de caballo, son más bien pezuñas de cerdo.

Dorogi habría querido explicar el dibujo, pero en vano buscó las palabras adecuadas, se sentía torpe y no pudo decir nada en defensa de los cuadros de Picasso. Se encontraban allí dos mundos tan diferentes que ninguna explicación habría podido reconciliarlos.

—Vale, está bien. Reconozco que eso es una locura y que solo pueden entenderlo los que son también un poco locos. (Kassák 1965a: 80-81)

En el ciclo poético de *Mesterek köszöntése* [Homenaje a los maestros] (1965b) podemos leer diez retratos líricos sobre artistas modernos²¹ que influyeron a Kassák y le dieron coraje para no salir del camino empezado. El poema *Pablo Picasso*, escrito en 1947, fue inspirado en la increíble fuerza, las formas claras y el entrañable brillo de colores de las obras del pintor malagueño:

Poseído por una sugestión
corredor que saliste ya hace mucho del tiempo
te incita la inquietud de un niño en contra
de la apariencia del mundo exterior
estás seguro de que vives entre nosotros
para hacer cuadros
con cuchillos, garrotes, cachiporras
y a veces con un hacha reluciente.

²¹ Los poemas *Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Franz Marc, Marc Chagall, Paul Klee, Henri Rousseau, Giorgio de Chirico y Max Ernst* (cfr. Kassák Lajos 1965b).

Saliste de entre las familias
de los toreros listos para atacar y arriba
tu cabeza alumbrada aquella estrella
cuando entraste en tierra francesa
la que produce buenos vinos y mujeres amables.
Desde entonces has seguido vagando por las callejuelas de París
entre las cuerdas de la lluvia
como una melodía una daga que penetra
la materia ajena y mientras ella también sufre
alza como lo único que verdaderamente vive
todo lo que ha vencido.

Eso eres tú, a quien, finalmente, hechicero hemos de considerar
apenas saliendo del bosque
y atrayendo a los huérfanos.
Así también vagaba yo hacia ti
con ojos todavía medio ciegos en la pradera infinita
en la rosada sombra de un carromato de circo
y entonces me sedujo la pureza geométrica
de tus forma y el ritmo doloroso que a galope tendido
corre y consigo arrastra al niño maravillado.
¡Oh garabatos fascinantes! ¡Oh mil frescas llagas sanguinolentas!
¡Oh el orden construido con acero y asbesto que
se presenta con muecas de desorden ante los pecadores!
Desde entonces continúo caminando y pasando
de grado por la escala que apoyaste a la orilla del sol
y te veo de pie allende el horizonte
alzando el brazo ante tu caballete
mientras resurgen los colores muertos
cosas ignoradas dicen su nombre como subyugadas
a cada pincelada tuya. (Kassák 1977 (II): 474-475)²²

Kassák expresó su homenaje con los poemas del ciclo arriba citado ante los artistas pertenecientes a muy diferentes tendencias estilísticas, sin embargo lo común entre ellos fue que “todos tenían fe en la novedad de lo que hacían y lograron realizar aquello en lo que tenían fe” (Kassák 1977 (II): 834) — escribe la mujer del poeta húngaro en el prólogo del tomo *Kassák Lajos összes versei* [Todos los poemas de Lajos Kassák].

²²La traducción es la versión de David Chericían.

Kassák y la literatura hispanoamericana

Kassák se interesó no solo por los acontecimientos y artistas de España, sino que se dirigió con atención también hacia los creadores hispanoamericanos. Muchos escritos atestiguan la extraordinaria curiosidad que caracterizaba al escritor vanguardista. Por ejemplo, en el diario *Szénaboglya* [Almiar] escribe sobre espectáculos teatrales, reseña unas exposiciones, establece comparaciones musicales y examina obras artísticas de escritores y poetas (Aczél 1999: 363). Dentro del grupo de este último encontramos una nota sobre el chileno Pablo Neruda, “el poeta de lenguaje pomposo” (Kassák 1975b: 380):

Hace años conocí la poesía de Neruda en la traducción de Endre Gáspár. Descubrí alguna proximidad entre sus ambiciones poéticas y las mías. En aquel entonces publiqué algunas obras suyas en *Kortárs*, una revista editada por mí. Últimamente, he leído su poema «Que despierte el leñador». Me alegraba por su mundo vertiginoso y lleno de fuerza, y he descubierto parentesco múltiple entre él, Walt Whitman y Guillaume Apollinaire, mis poetas preferidos. En sus poemas es visible la influencia de los *ismos* europeos, pero eso no es una desventaja, más bien una ventaja. Hoy día, cuando bajo el lema del «realismo socialista» abundan poemas de pacotilla en el mundillo de la poesía, me cae bien leer a un poeta que despierta agitación y nos promete amplias posibilidades. Así, es entendible también mi entusiasmo con el que he empezado a leer el nuevo poemario de Neruda. (Kassák 1988: 39)

A pesar del respeto y el reconocimiento que sentía Kassák hacia el poeta chileno, el tomo *Las uvas y el viento* le causó una sorpresa negativa y no ocultó su decepción:

Lamentablemente, mi enorme curiosidad muy pronto se transformó en impaciencia nerviosa y, luego, en aburrimiento enfadado. Sentía un vacío entre mí y el poeta y este vacío cada vez más amplio nos empujó más lejos al uno del otro. De este tomo desaparece el antiguo Neruda rebelde y me habla el poeta nuevo, el viajero mundial que está bien provisto y se siente cómodo. En este poema de miles de versos no sentimos la diversidad del mundo, la encrucijada de distintas fuerzas y el poeta, en vez de expresar el tema con invención, quiere deslumbrarnos simplemente con la acumulación casi mecánica de las palabras. Así, eso es solo dicción, empleada por Neruda con mucha bravura y virtuosismo, como lo hacen también los periodistas que hoy día escriben artículos de fondo. El lector puede casi ver el proceso del nacimiento del poema, uno después del otro, sin ningún esfuerzo, después de tomar notas en un cuaderno de viaje. De la lista no falta nada: ni los nombres, ni las cosas más importantes. ¿Tiene más valor y es diferente esta poesía que la de los poetas consagrados? Eso ya no es otra cosa que

la acumulación de versos redundantes. Si el estigmatizar con el formalismo tiene algún sentido y razón de ser, entonces podríamos marcar a este nuevo Neruda con el sello circular de la inquisición. Al terminar el libro observé con amargura: aquí hay otro ejemplo siniestro. Después de Aragon y Eluard, ahora también Neruda se abandonó a sí mismo para expresar su homenaje ante un altar, como si tocara la trompeta con toda su fuerza. (Kassák 1988: 39-40)

El interés de Lajos Kassák por la literatura hispanoamericana se manifestó también en su elección de poemas para la revista *Ma* [Hoy]. Dos poemas del chileno Vicente Huidobro (1922; 1923) y uno del argentino Jorge Luis Borges (1922) aparecieron en traducción húngara en las páginas de esta. Sin embargo, el resumen de nuestra investigación sobre los temas y personalidades españoles e hispanoamericanos en las revistas fundadas y dirigidas por Kassák —*A tett* [La Acción], *Ma* [Hoy], *Dokumentum* [Documento], *Munka* [Trabajo], *Kortárs* [Contemporáneo], *Alkotás* [Creación]— ya será tarea de otro artículo.

Bibliografía

- AA.VV. *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1999.
- AA.VV. *El cartel comercial moderno de Hungría 1924-1942*. Madrid: Pentagraf-Beniparrell, 2009.
- ACZÉL, Géza. *Kassák Lajos*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. “Oroszország”. *Ma* 5 de septiembre (1921): 122.
- CSAPLÁR, Ferenc. *Kassák körei*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- HUIDOBRO, Vicente. “Vers”. *Ma* 1 de mayo (1922): 14.
- . “Torony”. *Ma* 15 de septiembre (1923): 98.
- KÁLLAI, Ernő. *Picasso*. Budapest: Új Idők Irodalmi Intézet RT. Singer és Wolfner Kiadó, 1948.
- KASSÁK, Lajos. “A spanyol front önkéntesei”. *Pesti Napló* 28 de febrero (1937): 39-40.
- . “A 75 éves Picasso”. 1956. Documento en el archivo del Museo Kassák de Budapest, KM-an., 459.
- . *A telep*. Budapest: Magvető, 1961.
- . *Munkanélküliek*. Budapest: Magvető, 1962.
- . *Egy lélek keresi magát*. Budapest: Magvető, 1965a.
- . *Mesterek köszöntése*. Budapest: Magvető, 1965b.
- . “Egy könyvtár és könyvei”. *Csavargók, alkotók*. Budapest: Magvető, 1975a. 358-359.

- . "Egy költemény margójára: Juhász Ferencről". *Csavargók, alkotók*. Budapest: Magvető, 1975b. 378-383.
- . *Összes versei*. Tomos I-II. Magvető: Budapest, 1977.
- . *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*. Budapest: Magvető, 1978.
- . *Anyám címére*. Budapest: Magvető, 1987.
- . *Szénaboglya*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988.
- KATONA, Eszter. "Kassák Lajos és a magyar avantgárd spanyolországi recepciója". *Tiszatáj*, diciembre (2017): 140-153.
- . *Así que pasen 60 años. Dramas de Federico García Lorca en Hungría entre 1955 y 2015*. Huelva: Universidad de Huelva, 2016.
- SABÍN-FERNÁNDEZ, Susana. "Conmemoraciones: memoria y memorialización de los niños vascos refugiados de la Guerra Civil Española en el Reino Unido". *Les Cahiers de Framespa*, 10 de mayo (2010a). <http://framespa.revues.org/287> [14/01/2017].
- . *The Basque Refugee Children of the Spanish Civil War in the UK: Memory and Memorialisation*. University of Southampton, School of Humanities. Tesis doctoral, 2010b.
- SÁNCHEZ OMS, Manuel. "La construcción poética, un legado de la vanguardia húngara" (1915-1939). *Artigrama* 23 (2008): 657-679.
- SCHÖPFLIN, Aladár. "A telep, Kassák Lajos regénye". *Nyugat*, 1. (1934): 57-58. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00569/17769.htm> [27/05/2017].
- TORRE, de Guillermo. "El movimiento ultraísta". *Cosmópolis* 23 (1920): 473-483.
- TÓTH, Éva. *Antología de la poesía húngara desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Budapest: Corvina, 1981.

Documentos del archivo del Museo Kassák de Budapest:

- KM-an. 78. *Kassák Lajos verseinek fordításai* [Traducciones de poemas de Kassák], 1971.
- KM-an. 240. *Guillermo de Torre: A spanyol ultraista mozgalom* [Guillermo del Torre: El movimiento ultraísta español], 1921.
- KM-an. 241. *Versfordítások* [Traducciones de poemas], 1921.
- KM-an. 459. *A 75 éves Picasso* [Picasso cumple los 75 años], 1956.
- KM-an. 485. *Kállai Ernő: Picasso* [Reseña de Kassák sobre el libro *Picasso* de Ernő Kállai], 1948.

METAPHORA



Aleksandr Dziuba

Universidad Federal del Sur

Los juegos de palabras en la publicidad de aerolíneas españolas e hispanoamericanas: una propuesta de clasificación

Recibido: 13.09.2017 / Aceptado: 07.12.2017

Resumen: En el presente artículo se examina el fenómeno del juego de palabras explotado en los textos publicitarios elaborados en lengua española. El objetivo principal es mostrar las peculiaridades de los eslóganes lúdicos que publicitan aerolíneas. Se ofrece una clasificación formal de los juegos de palabras con ejemplos abundantes, así como una clasificación nueva basada en el objeto del juego lingüístico.

Palabras clave: publicidad, eslóganes publicitarios, juego de palabras, juegos lingüísticos, empresas aerolíneas

Abstract: The main objective of this paper is to examine the characteristics of the wordplay used in airliners advertising slogans in Spanish-speaking countries. The research also provides a formal classification of the whole set of devices that can be called wordplay and a new typology of puns based on the subject of punning.

Key words: advertising, advertising slogans, puns, wordplay, airliners

1. Introducción

Este estudio se dedica al análisis del juego de palabras en los eslóganes publicitarios de diferentes compañías aéreas. El alto nivel de competencia que existe en el ámbito de la aviación comercial exige a las empresas idear textos llamativos con la esperanza de atraer la atención del pasajero potencial subrayando las ventajas de la oferta. Uno de los procedimientos más idóneos

para publicitar algo de una manera fina y lacónica son los juegos lingüísticos de naturaleza fónica y semántica.

Antes de pasar directamente al análisis de los eslóganes lúdicos que abundan en el área de la publicidad de aerolíneas, presentaremos nuestra clasificación formal de juegos de palabras existentes en el mundo publicitario. Además, someteremos a la consideración de la comunidad académica una nueva clasificación del fenómeno basada en el mismo objeto del juego.

Se dedicaron al estudio de varios procedimientos lúdicos, que unimos en este artículo bajo el nombre bastante vago de *juego de palabras*, muchísimos ilustres investigadores de lengua, literatura y publicidad, tales como: C. Bousoño (1970)¹, B. Weinbauer (1973), K. Spang (1979), A. López Eire (2003), J. Luque Durán (2007). Sin embargo, a pesar de una larga historia de investigación, todavía no existe unanimidad en la comprensión de esta figura retórica. Así, en el Diccionario de Retórica y Poética, el juego de palabras se define de la siguiente manera: “Figura retórica que afecta a la forma de las palabras o de las frases y consiste en la sustitución de unos fonemas por otros muy semejantes que alteran, sin embargo, totalmente el sentido de la expresión” (Beristán 1995: 295). No estamos de acuerdo con la definición citada, ya que deberíamos excluir la dilogía o antanacsis del conjunto de procedimientos lúdicos. En el presente trabajo no consideramos los juegos de palabras como figuras estrechamente fónicas, ni especialmente semánticas. En la comprensión del procedimiento analizado seguimos el punto de vista de J. A. Mayoral:

tales fenómenos vienen a ser resultado de muy particulares e inesperadas manipulaciones, ejercidas de forma consciente y deliberada, sobre los componentes significante y significado de las unidades lingüísticas, y en las que se hacen intervenir, fundamentalmente, peculiares fenómenos de asociación y/o sustitución entre unidades homónimas (homofónicas y homográficas), paronímicas, polisémicas, sinonímicas, antonímicas, etc., en determinados segmentos del discurso. (Mayoral 1994: 116-117)

Para facilitar una visión amplia del fenómeno, examinemos varios procedimientos lúdicos que pueden obtener el nombre de juego de palabras.

2. Tipos formales del juego de palabras en la publicidad de países hispanohablantes

Un análisis integral del discurso publicitario español muestra que en los anuncios se emplean los siguientes tipos formales del juego de palabras, muchos de los cuales provienen de la retórica:

¹ Fue Bousoño quién introdujo la noción de “ruptura de frase hecha”.

a) *Paronomasia (annominación)*, una figura retórica antigua que juega con una serie de palabras parecidas o casi idénticas fónicamente. En una paronomasia ideal los parónimos deben ir próximos unos a otros, pero en nuestro enfoque consideramos paronomasia también un procedimiento que consiste en el uso distante de vocablos de un cuerpo fónico semejante. El juego (pseudo-)etimológico produce una “interesante tensión significativa originada de la modificación fonética” (Lausberg 1967: 114). Los casos típicos de la paronomasia son:

- 1) Garnier Delial: Protección *Delial* – Protección *Ideal*
- 2) Mimi: *Mamá me mima* con *Mimi*, que linda es *mi mamá*
- 3) Estola: *Estilo*, *Estola*

b) *Dilogía*, o sea, “uso de una palabra en dos sentidos diversos dentro de un mismo enunciado” (Lázaro Carreter 1981: 146). La palabra explotada puede ser polisémica, aunque se hace uso también de la homonimia. La mayoría de los investigadores no distinguen el juego de palabras polisémico del homonímico por razones de la diferencia insignificante entre dichos procedimientos. Las muestras del uso deliberado de la dilogía en la publicidad española son las siguientes:

- 4) Magno: Si su equipo no queda campeón de liga, sea Ud, por lo menos, campeón de *copa*;
- 5) KNEIPP Valeriana: Funciona, *naturalmente*
- 6) El País: Tu casa está en *el país*

c) *Antanaclasis (traductio, diaphora)* que consiste en repetir una misma palabra en dos sentidos diferentes (Lázaro Carreter 1981: 46):

- 7) Metro de Madrid: Conozca a Madrid *Metro* a *Metro*
- 8) Feiraco: Tenemos un *trato* con Galicia y es un buen *trato* para ti
- 9) Publicidad social contra maltratos: Con *trato* no hay *tratos*

d) *Calambur*. Este fenómeno lo ha estudiado profundamente M. García-Page, definiendo calambur

como un juego de palabras consistente en el encuentro o la asociación de dos (o más) series homófonas de las cuales una, constituida de al menos dos palabras en relación de contigüidad, simula ser la forma descompuesta de la otra, constituida por una única palabra, de modo tal que esta vendría a ser la suma o combinación de dos o más significantes que, en el mismo orden lineal y de modo inmediato, se suceden en el discurso. Se trata, pues, de una suerte de homofonía, cuyo esquema

básico de formación podría representarse como sigue: $A + B = AB$. (García-Page 2010: 172-173)

Cabe mencionar que en otras lenguas, *verbigracia* en francés² o en ruso, el calambur se considera habitualmente como sinónimo de “juego de palabras” en general, pero la interpretación española es más estricta. En la publicidad el objeto de calambur suele ser el nombre de la marca:

10) Melody: *Melody, melody, me lo dijo* mi mamá

11) Jabón *Olimpia*: *O limpia* o no es jabón

e) *Desautomatización de unidades fraseológicas*. Los procedimientos de este tipo (también llamados *deslexicalización, deconstrucción, ruptura de frase hecha*, entre otros) se consiguen “a través del juego con la ambigüedad entre el significado idiomático de una unidad fraseológica y el significado literal de su posible homónimo libre” (Montoro del Arco 2006: 43-44). Facitemos varios ejemplos de la desautomatización de unidades fraseológicas:

12) Dusen: Haciendo jerseys *damos la talla*

13) Eristoff: *Rompe el hielo*

14) Asturiana: Nuestro verano *es la leche*

f) *Modificación de paremias, citas, títulos de libros, películas, etc.* Este tipo puede ser unido al anterior, porque tanto las unidades fraseológicas (expresiones fijas, modismos), como los refranes y frases célebres forman parte del acervo cultural de la comunidad hispanohablante. Según S. Guerrero Salazar,

todo proceso de desautomatización y renovación de lo esperado es un procedimiento de ruptura que crea sorpresa, regenerando el desgaste que sufren las palabras. Por un lado, con estas fórmulas, experimentamos la agradable sensación de lo conocido. Por otro, nos divierte la originalidad de la modificación llevada a cabo. (Guerrero Salazar 2007: 238-239)

Apreciamos tales paremias o citas modificadas en los siguientes eslóganes:

15) Cruzcampo: No habrá *cañas* para los malvados (En vez de “No habrá *paz* para los malvados”);

16) Mocay: Dame *un buen café* y moveré el mundo (“Dadme un punto de apoyo y *moveré el mundo*”);

² Lo comenta M. García Page en el artículo arriba citado.

Los juegos de palabras en la publicidad de aerolíneas españolas e hispanoamericanas:
una propuesta de clasificación

17) Gallina Blanca: Volverán las oscuras golondrinas y *hallarán Gallina Blanca en las cocinas* (“Volverán las oscuras golondrinas en tu balcón sus nidos a colgar”)

g) *Paradoja contextual*. Opinamos que la paradoja es un caso particular de juego de palabras porque suele producir un efecto en el receptor, parecido al de las enunciaciones lúdicas: le sorprende, le hace releer el mensaje y, a veces, le divierte con su forma:

18) Toshiba: *Copiadoras originales*

19) Sindibank: Un *gran* banco *no* tiene por qué ser un banco *grande*

20) Coca Cola: La gente *normal*, qué *rara* es

h) *Juegos metalingüísticos* que comprenden todo tipo de reinterpretación y modificación lúdica de palabras existentes, por ejemplo, cambios de ortografía:

21) Pepsi Max: Alucinarax con Pepsi *Max*

22) NH Hotels: Excele*NH*te

23) El Mundo: *Amcbia sete extto por ut nuncioa*. Si lo estás leyendo, es que funciona

i) *Juegos pseudosinonímicos* en que se aprovecha de dos palabras que pertenecen al mismo campo semántico, pero no pueden emplearse como sinónimos verdaderos. A veces se trata de una palabra polisémica que en su contexto obtiene un significado pseudosinonímico:

24) Gorila: Los *gorilas* son muy *monos*

Es interesante que la mayoría de estos procedimientos fueron descritos ya por Cicerón, autor de la primera clasificación formal de juegos lingüísticos (Cicero 1967: 382 – 396) que todavía sigue teniéndose en cuenta al realizar los estudios de índole humorística (*cf.* Paraíso Almansa 2002).

Es posible nombrar también casos de *parequema*, *zeugma*, *retruécano* y otros procedimientos lúdicos. Varios autores (*cf.* Glowicka 2002) también incluyen la tautología dentro de la noción de juego de palabras, sin embargo, nosotros la consideramos una variedad de aliteración. Así mismo, la rima tampoco podría considerarse un caso absoluto del juego lingüístico y, según D. Delabastita, tiene que ser incluida dentro del grupo de los así llamados *punoids* (Delabastita 1993: 56).

Cabe mencionar que abundan los casos de uso simultáneo de varios procedimientos lúdicos dentro de un eslogan, por ejemplo:

25) Orient: *Segundo a segundo*, somos los *primeros*

En este eslogan el vocablo “segundo” puede considerarse como unidad de tiempo, ya que se publicita un reloj, pero es capaz de convertirse en un “pseudoantónimo” a la palabra “primeros”.

Según nuestra hipótesis, un juego de palabras que funciona al mismo tiempo en niveles diferentes (nivel fónico, semántico, pragmático, fraseológico) produce mayor impacto en el consumidor potencial. Además, a nuestro parecer, el juego que se concentra en el nombre de la marca o el tipo de mercancía publicitados debería ejercer un efecto más fuerte que el juego de palabras que no tiene ninguna relación con lo promovido. Destacando la importancia del objeto del juego de palabras, propondremos en el párrafo siguiente una clasificación nueva que se basa en este principio.

3. La propuesta de una clasificación nueva de juegos de palabras según el objeto

Al realizar un análisis contrastivo de 700 eslóganes publicitarios seleccionados de todo tipo de publicidad (anuncios televisivos, impresos, carteles) que contienen diferentes formas del juego de palabras, se presenta evidente la siguiente clasificación de esta figura retórica en los anuncios publicitarios: 1) juegos de palabras mercantiles; 2) juegos de palabras de marca; 3) juegos de palabras inconexos.

El primer tipo (*juegos mercantiles*) comprende juegos lingüísticos que ora explotan directamente la denominación habitual de una mercancía, artículo o servicio (por ejemplo, *tomate, televisor, diccionario, cursos de inglés* etc.), ora se aprovechan de asociaciones y conceptos que caracterizan una industria concreta. Podríamos destacar algunas de tales asociaciones que existen en la mente y el lenguaje de los hispanohablantes: *comida: rico* (el que posee mucho dinero / el que tiene un sabor agradable), *bancos: interés* (sentido común y sentido financiero), etc. En este tipo de eslóganes lúdicos los publicistas frecuentemente utilizan las palabras polisémicas que poseen por lo menos un significado relacionado a la mercancía propuesta. Al explotar tales relaciones en los eslóganes, se contribuye a su fijación secundaria en las mentes de los hablantes. El juego que se relaciona con la mercancía o servicio ayuda al consumidor a entender de qué trata el texto publicitario sin gastar considerables esfuerzos cognitivos. La originalidad y el gracejo del eslogan lo ayudan a ser memorizado y suscitar una actitud positiva hacia el producto publicitado. Los típicos ejemplos de esta variedad de juegos de palabras son:

26) Banco Popular español: Este anuncio *tiene crédito*

27) Alimentos de España: Nobleza *Oliwa* (en vez de “Nobleza *obliga*”)

El segundo tipo lúdico son *juegos de marca* en que el nombre de marca puede descomponerse en un calambur, destacarse gráficamente o sustituir una palabra parecida en el eslogan. La marca puede emplearse explícitamente en el texto o en forma de una alusión semántica asociativa, por ejemplo, en la publicidad del vino Bach aparecen alusiones a los términos musicales (obertura que sustituye el vocablo apertura, sinfonía, etc.):

28) Bach: Una *obertura* memorable

29) Bach: *Sinfonía* en rojo

El juego de palabras ayuda a recordar a los consumidores potenciales el nombre de la marca, que empieza a distinguirse entre las demás marcas competidoras.

Finalmente, el *juego de palabras inconexo* aprovecha los conceptos comunes que no tienen nada que ver con la marca, ni con la mercancía o el servicio publicitados. Se juega con la ambigüedad, la paradoja y la paronomasia, algunas veces bastante primitiva. La peculiaridad principal de tales eslóganes consiste en que pueden ser atribuidos a cualquier tipo de producción, ya que carecen de conexiones asociativas entre la mercancía y el juego de palabras:

30) Bosch: Genialmente sencillo. Sencillo genial

31) McDonalds: Feliz Novedad

Aplicando la clasificación presente a los datos encontrados, proponemos que, según nuestra hipótesis, los juegos de palabras en la publicidad de las líneas aéreas son de carácter mercantil, ya que en la lengua española existen muchísimos modismos y frases hechas ligadas a la acción de volar. Conociendo el carácter creativo de los publicistas, estos tendrían que caer en la tentación de aprovecharse de tales asociaciones y ambigüedades léxicas.

4. Las peculiaridades de eslóganes lúdicos que publicitan aerolíneas

Hablando de este tipo de publicidad en general, los *copywriters* tratan de convencer al cliente de que su aerolínea le resultará agradable y de que gozará de los aviones más confortables o le prestará un servicio de altísima calidad:

32) Interjet: Viajando en tu misma dirección

33) Aviateca: La comfortable manera de volar

34) Ecuatoriana de Aviación: El servicio más cordial

Otro medio explotado por los publicistas con el fin de atraer la atención de los receptores consiste en incluir varias figuras retóricas en los eslóganes. Una

de las figuras más populares es el juego de palabras que aparece en los textos publicitarios en todas sus formas arriba mencionadas.

En el presente párrafo examinaremos 17 ejemplos de anuncios publicitarios lúdicos extraídos de nuestro corpus que contiene más de 700 textos publicitarios. El corpus se ha ido elaborando a base de todo tipo de anuncios publicitarios desde el año 2013, pero puede contener ejemplos de publicidad anterior al año señalado. Los eslóganes abajo mencionados fueron encontrados en carteles, publicidad televisiva, publicidad impresa (revistas y periódicos), así como en los foros y páginas web especializadas, donde tanto las personas ordinarias como los profesionales evocan los anuncios más memorables (p.e. *www.elpublicista.es*).

Lo primero que salta a la vista analizando los eslóganes de aerolíneas son las alusiones metafóricas al vuelo a base de dos premisas que existen en la mayoría de las lenguas indoeuropeas: “*el tiempo vuela*” y “*la imaginación (ilusión) vuela*”. La interpretación literal de estas metáforas gracias al servicio que se promociona choca contra la metáfora resultando en un juego de palabras:

- 35) Aviaco: En nuestra compañía *se pasa volando*
- 36) Aerolíneas Argentinas: Con nosotros el tiempo *pasa volando*
- 37) Iberia: El tiempo *vuela*
- 38) KLM: Deje *volar* su imaginación
- 39) Iberoamérica: Nunca su imaginación *voló* tan lejos

En los eslóganes 35-37, teniendo en cuenta la idea de que muchos pasajeros tienen miedo a volar en aviones, se subraya que, si el cliente elige la compañía publicitada, su viaje será muy cómodo y no será consciente de la duración del vuelo, sea cual sea. A pesar de la semejanza aparente de dichos eslóganes, nos parece que el anuncio de Aviaco tiene un potencial pragmático más fuerte porque aquí vemos un juego doble: a pesar de la interpretación literal de “pasar volando”, disfrutamos de la dilogía en la frase “en nuestra compañía” que puede referirse a la empresa o al acompañamiento amistoso. En 38-39 se persuade al consumidor potencial de que incluso no puede imaginarse las rutas o destinos que proponen KLM o Iberoamérica.

La confrontación de dos sentidos es posible también si una compañía adapta una frase poética ya existente, por ejemplo:

- 40) Iberia: Solo quien ama, *vuela*.

El verso de Miguel Hernández en este caso se interpreta literalmente: solo quien ama, vuela en aviones y el que ama volar, lo haría en aviones de Iberia. Incorporando las citas literarias a los textos publicitarios, los *copywriters* tratan

de “aportar al anuncio (y al bien publicitado) un hábito de magnificencia que el público ha de reconocer” (Jiménez Marín 2007: 278).

Los campos semánticos del vuelo y transporte aéreo incluyen otras nociones y *clichés* de los cuales se aprovechan los publicistas creando eslóganes lúdicos. Tanto el avión, literalmente, como el sueño, figuradamente, tienen alas, por eso, presuponemos que Iberia haga realidad los sueños de clientes, si creemos el eslogan 41. En el 42 se aprecia un juego con la expresión “*ajustar el cinturón*”, que puede asociarse con los cinturones de seguridad de un avión. El proceso de abrocharse el cinturón ya se ha convertido en una rutina, así como la frase “*feliz viaje*”. Para romper con esta trivialidad, en el eslogan 43 aparece un quiasmo que cambia el orden habitual de las palabras en la fórmula.

- 41) Iberia: Iberia *pone alas* a sus sueños
- 42) Iberia: *Ajustamos el cinturón* a nuestros precios
- 43) Aeroméxico: *Feliz viaje... viaje feliz*

La misma palabra aerolínea puede ser el objeto del juego como en el ejemplo 44, donde al mismo tiempo puede aparecer la referencia a las rutas (líneas) que ofrece la empresa. En el eslogan 45 se ve una paradoja cómica que pretende subrayar las cualidades positivas de Airfrance:

- 44) Aerolíneas Internacionales: Una *línea* bien trazada
- 45) Airfrance: Hacemos del *cielo* el mejor lugar de la *tierra*

Cabe destacar que, de la misma manera, se juega en la publicidad de transporte marítimo, pero, como es lógico, el aire y el cielo no aparecen en los textos, sino las nociones de mar y agua:

- 46) Transmediterránea: Viajando por el mar *se le hará la boca agua*

Además, las aerolíneas desean resaltar nuevos destinos y rutas, haciéndolo a través de juegos de palabras para atraer la atención de clientes potenciales:

- 47) Australian Airlines: *Este* es el camino del *Este*
- 48) Aerolíneas Argentinas: *Nuevo* destino. *Nueva* York

El juego metalingüístico y la mezcla de diferentes idiomas son los rasgos más distintivos de la publicidad de la compañía *low cost* Vueling (*cfr.* García Vizcaíno 2011). El mismo nombre de marca representa una combinación de la palabra española vuelo y el sufijo inglés *-ing*. En este caso se trata de una forma de contrapié, es decir, “un juego de orden léxico o morfológico, en menor grado fónico, basado en un cruce o intercambio de las partes de dos

palabras preexistentes” (García Page 2013: 36). El nombre de marca lúdico permite crear unos eslóganes curiosos:

49) Vueling: *Flying* hoy means *Vueling*

Es interesante que dos compañías *low cost*, española y argentina, hayan jugado con la ortografía, sustituyendo la letra *b* con la *v* o al revés:

50) Vueling: ¿*Vueno*, *Vonito*, *Varato*? Vueling

51) Flybondi: Qué es *bolar* con B larga?

En el caso 50 la selección de la letra depende del nombre de marca, por eso las *b* en vocablos bueno, bonito, barato son eliminadas y sustituidas por las *v* en el cartel publicitario. En el eslogan de Flybondi “*bolar*” tiene un significado ocasional: “*volar barato*” y la “*b larga*” puede asociarse al nombre de marca Flybondi.

En el marco de este estudio observamos que, a pesar de la diversidad formal de los juegos, en la mayoría de los casos³, los procedimientos lúdicos en la publicidad de empresas aerolíneas están orientados a la promoción sutil del servicio, o sea, pertenece, según nuestra clasificación, al tipo de juego de palabras mercantil.

5. Conclusiones

El juego de palabras es un fenómeno complejo que abarca varias figuras retóricas y procedimientos ingeniosos: paronomasia, dilogía, antanaclasis, ruptura de frases hechas, modificación de paremias, frases célebres o citas, calambur, paradojas, etc. Dicho fenómeno no puede ser examinado únicamente como un juego lingüístico de naturaleza fónica o semántica: es un conjunto que abraza los dos tipos. Los juegos de palabras que se emplean de manera deliberada en la publicidad pueden tener tres objetos en que se concentra el juego: la mercancía (servicio) publicitado, el nombre de la marca o cualquier asociación (presuposición) lúdica ya existente en la lengua que no tiene nada que ver tanto con la mercancía, como con el nombre de la marca.

Los juegos de palabras que aparecen en los textos publicitarios de aerolíneas pertenecen en la mayoría de los casos a los juegos mercantiles: se hacen alusiones explícitas a los vuelos o conceptos relacionados. En general, podemos destacar los siguientes conceptos que llegan a ser interpretados lúdicamente en los eslóganes:

1. El tiempo pasa volando literalmente.

³ 76% de los eslóganes analizados en el artículo presente.

2. La imaginación también vuela de esta manera.
3. Aparece alguna relación con la realidad de viajes aéreos: avión tiene alas, cinturones de seguridad, etc.
4. Se juega con los trayectos nuevos.

El objetivo principal de la explotación de los elementos lúdicos en la publicidad de compañías aéreas consiste en atraer al cliente potencial, divirtiéndole al mismo tiempo con eslóganes ingeniosos que pueden provocar gusto por la misma compañía.

Bibliografía

- BEINHAUER, Werner. *El humorismo en el español hablado: improvisadas creaciones espontáneas*. Madrid: Gredos, 1973.
- BERISTÁN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970.
- CICERO. *De oratore*. London: William Heinemann Ltd., 1967.
- DELABASTITA, Dirk. *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1993.
- GARCÍA-PAGE, Mario. "El calambur: una propuesta de definición". *Moenia* 16 (2010): 167-194.
- . "Juegos verbales en la literatura española contemporánea". *Colindancias* 4 (2013): 9-40.
- GARCÍA VIZCAÍNO, María José. "Code-breaking/code-making: A new language approach in advertising". *Journal of Pragmatics* 43 (2011): 2095-2109.
- GLOWICKA, Monika. "Figuras de repetición por juego de palabras en los eslóganes publicitarios de pa la prensa española actual". *Etudes romanes de Brno* 1 (2002): 61-69.
- GUERRERO SALAZAR, Susana. *La creatividad en lenguaje periodístico*. Madrid: Cátedra, 2007.
- JIMÉNEZ MARÍN, Gloria. "Macbeth: cuando la literatura se convierte en publicidad". *Comunicación* 5 (2007): 275-286.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de literatura*. Tomo 2. Madrid: Gredos, 1967.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1981.
- LÓPEZ EIRE, Antonio. *La retórica en la publicidad*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- LUQUE DURÁN, Juan de Dios. "Los juegos lingüísticos: fallos comunicacionales, humorismo verbal y reflexión metalingüística". *Léxico*

español actual: Actas del I Congreso internacional de léxico español actual, Venecia-Treviso, 14-15 de marzo de 2005. Venezia: Cafoscarina, 2007. 91-126.

MAYORAL, José Antonio. *Figuras retóricas.* Madrid: Síntesis, 1994.

MONTORO DEL ARCO, Esteban Tomás. *Teoría fraseológica de las locuciones particulares. Las locuciones prepositivas conjuntivas y marcadoras en español.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.

PARAÍSO ALMANSA, Isabel. "Los procedimientos de lo risible según Cicerón". *Humor y ciencias humanas: Actas del I Seminario Interdisciplinar sobre "El humor y las ciencias humanas", Cádiz, mayo de 2001.* Eds. José Antonio Hernández Guerrero [et al.]. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura: Universidad de Cádiz, 2002. 73-83.

SPANG, Kurt. *Persuasión. Fundamentos de Retórica.* Pamplona: Eunsa, 1979.

GLOSSOPHILLOS



Mihai Enăchescu
Universidad de Bucarest

La expresión de la afirmación en latín y en las lenguas romances: continuidad y discontinuidad

Recibido: 22.10.2017 / Aceptado: 29.11.2017

Resumen: Este estudio pretende ofrecer un enfoque comparado sobre las similitudes y las diferencias en la evolución de la expresión de la afirmación en las lenguas románicas. A diferencia del latín, las lenguas románicas cuentan con una partícula especializada para expresar la afirmación, pero con diferencias de una lengua a otra. A primera vista, el portugués, el español y el italiano muestran la misma evolución, pero el portugués se caracteriza por el uso reducido de la partícula *sim*. El francés dispone de dos partículas, mientras que el rum. *da* es un préstamo de las lenguas eslavas modernas. Su alineación al modelo conceptual de las demás lenguas romances se produce en fecha muy tardía, en el siglo XIX.

Palabras clave: afirmación, latín, lenguas romances, continuidad, innovación

Abstract: This study aims to present a comparative approach to the similitudes and differences in the evolution of the expression of affirmation in Romance Languages. Contrary to Latin, the Romance languages do have a specialized particle to express the affirmation, but with some differences from one language to another. At a first glance Spanish, Italian and Portuguese share the same evolution, but Portuguese is characterized by the reduced use of the *sim* particle. French has two particles, while Romanian particle *da* is a borrowing from modern Slavic languages. The alignment of Romanian to the conceptual pattern of the other occurred very late, in the XIX century.

Keywords: affirmation, Latin, Romance language, continuity, innovation

1. La afirmación

El término *afirmación*, en su sentido más amplio, es el término no marcado de la oposición polar afirmativo/negativo, que caracteriza las oraciones y los enunciados. Un enunciado afirmativo describe un estado, una acción o un

objeto como reales. A diferencia de la negación, la afirmación no tiene una marca específica, la falta de marcas de las oraciones afirmativas indica la forma positiva de las oraciones. Un rasgo individualizador lo constituye la existencia de un adverbio profrase que puede sustituir un enunciado entero.

En sentido restringido, la afirmación es el enunciado asertivo en su forma positiva.

Los elementos específicos de un enunciado asertivo se pueden usar para expresar el acuerdo o la aceptación. (*cf.* Zafiu 2005: 698). Este es el sentido más amplio del término de afirmación que usaremos en este trabajo. Queremos seguir la evolución de los mecanismos de expresión del acuerdo o aceptación desde una perspectiva diacrónica, desde el latín hasta las más importantes lenguas romances actuales, tanto desde el punto de vista de la tradición cultural, como del número de hablantes, a saber, el español, el portugués, el francés, el italiano y el rumano.

2. El latín

El latín no contaba con una partícula especializada para expresar la afirmación, sino que recurría a diferentes otros medios (*cf.* ELIR). Entre los más usuales podemos indicar los siguientes:

a. la repetición del término sobre el cual recaía la pregunta.

Tuus hic servus est? ‘¿Es tuyo este esclavo?’ – Meus est ‘es mío’. (Plauto)

b. el refuerzo del término con la ayuda de ciertos adverbios modales como: *certe, etiam, immo, ita, plane, sic, verum*.

{Philol.} Tutin vidisti? ‘¿Tú mismo lo has visto?’ {Tr.} Egomet, inquam. ‘Yo mismo, te lo digo’.

{Philol.} Certe? ‘¿Seguro?’ {Tr.} <Certe> inquam. ‘Seguro, te lo digo’.

A veces era suficiente solo el adverbio para una respuesta afirmativa. Por entre los más frecuentes podemos mencionar *ita* y *sic* (*cf.* Väänänen 2003: 240):

Captus est? ‘¿Ha sido capturado?’ – Ita ‘Sí’. (Plauto)

Illa maneat? ‘¿Esta se queda?’ – Sic ‘Sí’. (Terencio)

3. Las lenguas románicas

A diferencia del latín, las lenguas románicas analizadas en este estudio sí cuentan con una partícula especializada para marcar la afirmación¹, según se puede ver en la siguiente tabla:

¹ Para un estudio pormenorizado del adverbio románico en general, diacrónica y sincrónicamente véase Chircu (2008).

Lengua	Partícula especializada	Étimo	Primera atestiguación
Portugués	Sim	Lat. SIC	S. XIII (DELP)
Español	Sí	Lat. SIC	S. X (DCECH)
Italiano	Sì	Lat. SIC	S. XIII (DELI)
Francés	Oui Si	Lat. HOC+ILLE Lat. SIC	1380 (DHLF) 1490 (DHLF)
Rumano	Da Ba da	Bg., scr., rus. <i>Da</i> Bg, scr., pol., ucr. <i>ba + da</i>	S. XIX (DLR)

En el portugués antiguo aparece la forma etimológica *si*, según se puede comprobar en este ejemplo del siglo XIII:

Amigo, queredes vos hir? – Sy, mba senhor. (DELP)

La nasalización se puede explicar por analogía con otros adverbios que tienen una nasal, como el adverbio de negación *não*, cuya forma en el portugués antiguo era *nom* (*cf.* DELP).

Aparece en el español antiguo una perífrasis afirmativa del tipo *si fago, si quiero* y análogos; todavía está en uso durante los Siglos de Oro:

¿atreveráste a bajar/ por este balcón? DON JUAN – Sí atrevo/ que alas en tu favor llevo. (Tirso, *Burlador*, I, 106, apud DCECH)

La construcción elíptica, que contiene solo el adverbio, y que aparece ya en el *Cid*, al lado de la construcción *si fago*, empieza a usarse cada vez más y logra imponerse. (*cf.* DCECH).

En el italiano antiguo el adverbio viene reforzado a veces por *mai*, lo que en el italiano actual sería *ma sì* (*cf.* DELI). También era posible usar el verbo *fare* como proverbio que podía reemplazar cualquier otro verbo salvo *essere* y *avere*:

Udistù mai di quel Guido novella? – Sì feci. (Bernardo da Bologna apud Maiden & Smith & Ledgeway 2010: 355)

El fr. *oui* (fr.ant. *oil*) representa la condensación de la frase *hoc ille fecit* ('él hará esto'). También se daban en francés antiguo *o-je, o-nous*, etc., que desaparecen pronto (*cf.* DHLF). La presencia del verbo *faire* era obligatoria en el francés antiguo:

Nel sai? Si faz. (Chrestien de Troyes, *Cligès* apud Maiden & Smith & Ledgeway 2010: 356)

En cuanto a *si*, partícula especializada para responder de forma afirmativa a una pregunta negativa, su primer uso con este valor se registra con este valor en 1490. Antes se podía usar para afirmar una idea con respecto a la oración

negativa que la precedía (*si a, si estes, si faz*, 1080), o sea que conservaba su valor modal heredado del latín (*cfr.* DHLF).

El rum. *da* es un préstamo reciente, atestiguado a partir del siglo XIX, introducido a través de la lengua literaria. Tiene una etimología múltiple, ya que entra a través del búlgaro, del serbocroata y del ruso. Atestiguado primero en el subdialecto de Muntenia, donde es tomado prestado del búlgaro, se propaga en el resto del territorio reforzado por la influencia serbocroata en el suroeste y por la rusa en el este (*cfr.* Niculescu 1965: 48-56).

Es probable que la adopción de *da* haya sido apoyada por la semejanza formal con *dar/dară*, cuya etimología es disputada (probablemente del lat. DE EA RE), que se usaban como partículas afirmativas.

4. Un caso especial: el rumano antiguo

Antes de tomar prestado el adverbio *da*, el rumano usaba otros adverbios modales como partículas de afirmación: *aşa* (lat. ECCUM SIC), *ia* (bg. *ja*), *dar/dară* (probablemente del lat. DE EA RE), que tenían otros valores también.

Viorica: Dumneata? Vlad: Dar, Viorico! Eu vînam prin pădurile aste și, cum te-am văzut, inima mea s-a aprins de dragoste pentru tine. (Matei Millo apud Niculescu 1965: 51)

Acum, fătul meu, zise, dacă vei fi băgat de seamă bine ce este cugetul, cînd îți voi zice că cel împotriva cugetu(lui) este și se zice lipsă de cuget, oare nu vrei pricepe asta? – Dară, zisei, pricep și înțeleg bine că este ceia ce totul se împotrivește cugetului. (Iordache Golescu apud Niculescu 1965: 51)

I.: Tu sei veduvo? R.: Așa, frate, de trei ani. (Ion Heliade Rădulescu apud Niculescu 1965: 51)

La lengua antigua usaba también la repetición de una parte de la pregunta y otros adverbios como los ya mencionados *aşa*, *dar/ă*, *ia*, pero también otros como *bine*, *întocmai*, *firește*, *exact*, *negreșit*, *sigur*, *de bună seamă*, *fără indoială*, *adevărat*.

– *Știi pe Teledim? Au răspunsu: – Cu adivărat, îl știi.* (A lui Eliodor istorie etheopicească)

Ești sănătos? – Sînt sănătos. (Samuil Micu, Gheorghe Șincai, *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, Buda, 1780: 86 apud Frâncu 2009: 405)

5. Otros medios para realizar la afirmación

5.1. Medios léxicos

Además de los adverbios especializados, los idiomas romances usan adverbios de modo o locuciones adverbiales para reforzar la afirmación (*cfr.* ELIR 1989: 22):

It.: *già*, *certo*, *sicuro*, *beinteso*, *senza dubbio*

Fr.: *bien*, *certes*, *certainement*, *assurément*

La expresión de la afirmación en latín y en las lenguas romances: continuidad y discontinuidad

Esp: *cierto, ciertamente, claro, por supuesto*

Port.: *certamente, evidentemente, com certeza, pois sim, sem dúvida.*

Rum. *sigur, desigur, fără îndoială, bineînțeles*

Zafiu (2005: 703) añade a esta lista adverbios (*evident, firește, indiscutabil, natural, exact, corect*), locuciones (*fără doar și poate, de bună seamă, cu siguranță*) o incluso enunciados elípticos (*nicio îndoială*).

En francés se pueden emplear también construcciones elípticas como *d'accord* o su variante abreviada *d'ac* en el lenguaje coloquial (*cfr.* Grévisse y Gosse 2011: 1421):

Dînons ensemble, dis-je. Voulez-vous le 3 janvier? – D'accord. (Beauvoir, Mandarins, p. 38)

Tu portes mes grolles à la cuisine ? – D'ac. (Sabatier, *Trois sucettes à la menthe*, p. 104)

5.2. Medios sintácticos

Se repite el enunciado o una parte de este, normalmente el verbo, pero no de manera exclusiva. En rumano se puede repetir solamente una preposición.

fr. *Et tu te vengerais? – Oui, je me vengerais/je le ferais.* (ELIR 1989 :22)

rum. *Vrei mâncare? – Vreau mâncare.*

rum. *A venit cu copilul sau fără copil? – Fără.* (ELR 2001 : 32)

Si se trata del pretérito perfecto se puede conservar solo el participio, no el auxiliar.

rum. *Au plecat? – Plecat.* (Zafiu 2005: 703)

El portugués recurre muchísimo a estos medios; incluso se puede retomar solo el auxiliar de un tiempo compuesto, lo que sería imposible en otros idiomas románicos.

O João comprou um carro? – Comprou.

Gostas de laranjas? – Gosto.

Tem visto o meu irmão no Porto? – Tenho.

En portugués, la afirmación *sim* es poco usada. Se considera estilo coloquial y tal vez poco educado usar el adverbio solo en una respuesta (*cfr.* Paiva Raposo 2013: 1677).

Se puede además reforzar la afirmación mediante interjecciones o la repetición del adverbio afirmativo.

fr. *Oh oui, eh oui, oui da.* (DHLF)

rum. *O, da! Da-da-da!* (ELR)

6. La respuesta afirmativa a una pregunta negativa

Hemos visto ya que el francés dispone de o partícula especializada, el adv. *si*:

La Reine: [...] Ce n'est pas du poison, cette affreuse liqueur? Dis? Ruy Blas: Si! C'est du poison. (Victor Hugo, *Ruy Blas* apud TLF)

También es posible el uso del adverbio *oui* reforzado por la conjunción *mais* con la forma *mais oui*.

Quoi, vous n'allez pas me dire que vous avez oublié [le français]? – Mais oui, mais oui! Quelquefois, je suis obligé de me traduire moi-même, vous voyez cela? (F.-R. Bastide, *Les Adieux* apud TLF)

Las demás lenguas romances usan otros medios diferentes.

En rumano se usa el adv. *ba*, otra palabra de etimología múltiple procedente de las lenguas eslavas modernas + *da*:

Da' domnu' inginer a nostru nu poftește la masă? ... – Ba da, mătușă Anghelină. (Sadoveanu apud DLR)

En italiano se usa la construcción *ma* (<lat. MAGIS) + *sì*, pero no de modo obligatorio. Igualmente se puede usar la construcción *sì+che+verbo*.

Non vieni con noi? – Sì che vengo.

En español, el adverbio de afirmación se puede reforzar con la conjunción *que*; se puede usar además *sí + verbo*, sin pausa².

¿No quieres comer con nosotros? – Que sí. /Sí quiero.

El portugués puede recurrir a la repetición del verbo.

O João ainda não saiu, pois não? – Saiu, saiu. (ELIR)

7. Conclusiones

A primera vista, el portugués, el español y el italiano muestran la misma evolución, tras haber adoptado el adverbio latino SIC como partícula afirmativa. Sin embargo, el portugués se caracteriza por el uso reducido de la partícula *sim* y por el recurrir a otras fórmulas que remontan al latín, como sería, por ejemplo, la repetición del verbo. En sus variantes más antiguas, el español y el italiano también tenían un comportamiento diferente, pues la partícula venía muchas veces reforzada por un adverbio (it. *mai sì*) o por un verbo (esp. *sí fago, sí quiero, it. sì feci*).

El caso del francés es muy interesante, pues dispone de dos partículas, de las cuales la segunda (que coincide como forma con el resto de las lenguas

² Nótese que esta última solución es muy similar a las perífrasis antiguas del tipo *si fago, si quiero*.

románicas, excepto el rumano) se usa para contestar afirmativamente a una pregunta negativa.

El rumano es muy diferente desde varios puntos de vista. En primer lugar, la partícula *da* es un préstamo de las lenguas eslavas modernas que se acercan al rumano (es una palabra con etimología múltiple, ya que ha entrado a partir del serbocroata, del búlgaro y del ruso). En segundo lugar, esta alineación al modelo formal de las demás lenguas romances (la existencia de una partícula especializada) se produce en fecha muy tardía, en el siglo XIX, mientras que en el Occidente románico se produce la gramaticalización de un adverbio latino. Antes de tomar prestado el adverbio *da*, el rumano usaba diferentes adverbios modales o la repetición de una parte de la pregunta, al igual que ocurría en latín.

Bibliografía

- CHIRCU, Adrian. *L'adverbe dans les langues romanes: étude étymologique lexicale et morphologique (français, roumain, italien, espagnol, portugais, catalan, provençal)*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2008.
- DHLF = REY, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vol. Paris: Le Robert, 1992.
- DELI = Cortelazzo, Manlio y Zolli, Paolo. *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 vol. Bologna: Zanichelli, 1979-1988.
- DCECH = Corominas, Joan y Pascual, José Antonio. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vol. Gredos: Madrid, 1984-1991.
- DELP = Machado, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 5 vol. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- DLR = *Dictionarul limbii române întocmit și publicat după îndemnul și cu cheltuiiala Majestății sale Regelui Carol I*. București: Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului Universul, 1913.
- ELIR = Sala, Marius (coord.). *Enciclopedia limbilor romanice*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.
- ELR = Sala, Marius (coord.). *Enciclopedia limbii române*. București: Univers Enciclopedic, 2001.
- FRÂNCU, Constantin. *Gramatica limbii române vechi (1521-1780)*. Iași: Casa Editorială Demiurg, 2009.
- GREVISSE, Maurice y Goosse, André. *Le bon usage* (15^a ed). Paris/Louvain-la-Neuve: DeBoeck-Duculot, 2011.
- MAIDEN, Martin, Smith, John Charles y Ledgeway, Adam (eds.). *The Cambridge history of the Romance languages*, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

NICULESCU, Alexandru. *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, vol.1. București: Editura Științifică, 1965.

PAIVA RAPOSO, Eduardo Buzaglo. “Advérbio e sintagma adverbial”. *Gramática do Português*, vol. I. Ed. De Eduardo Buzaglo Paiva Raposo *et alii*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, pp. 1569-1686.

TLF = *Trésor de la langue française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/> [12/12/2017].

VÄÄNÄNEN, Veikko. *Introducción al latín vulgar* (3ª ed). Madrid: Gredos, 2003.

ZAFIU, Rodica. “Afirmația”. Academia Română, Institutul de Lingvistică “Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, *Gramatica limbii române*, vol. 2, *Enunțul*.

Sonia Sobral Vázquez
Universidad de Vigo

Análisis comparativo de la colocación del pronombre átono de 3^a persona en gallego y en rumano

Recibido: 31.10.2017 / Aceptado: 3.12.2017

Resumen: Debido a la carencia de estudios de gramática contrastiva entre el gallego y el rumano, siendo la primera la lengua románica más occidental —junto con el portugués— y la segunda la más oriental, elaboramos la tesina “Estudo comparativo do sistema pronominal galego e romanés: o pronome persoal en *Os outros feirantes / Alți tirgoveți* de Álvaro Cunqueiro”. De las muchas conclusiones que extrajimos de ese trabajo, nace este artículo con el afán de mostrar las divergencias y semejanzas en la colocación del pronombre de 3^a persona, tanto en singular como en plural, en ambos idiomas, en el corpus estudiado.

Palabras clave: gramática contrastiva, sintaxis, colocación del pronombre átono de 3^a persona, gallego y rumano

Abstract: Due to the lack of contrastive grammar studies between Galician and Romanian, with the first being the most western Romanic language —along with Portuguese— and the second one the eastern one, we elaborated the thesis “Comparative study of the Galician and Romanian pronominal system: the personal pronoun in *Os outros feirantes / Alți tirgoveți* by Álvaro Cunqueiro”. From the many conclusions that we extracted from this work, this article is born with the aim of showing the divergences and similarities in the placement of the 3rd person pronoun, both in singular and plural, in both languages, in the studied corpus.

Keywords: contrastive grammar, syntax, third person weak-pronoun collocation, Galician and Romanian

Introducción

Debido a la carencia de estudios de gramática contrastiva entre el gallego y el rumano, siendo la primera la lengua románica más occidental —junto con el portugués— y la segunda la más oriental, elaboramos la tesina “Estudo comparativo do sistema pronominal galego e romanés: o pronome persoal en *Os outros feirantes / Alți tirgoveți* de Álvaro Cunqueiro”. De las muchas conclusiones que extraímos de ese trabajo, nace este artículo con el afán de mostrar las divergencias y semejanzas en la colocación del pronombre de 3ª persona, tanto en singular como en plural, en ambos idiomas, en el corpus estudiado. Ya que la extensión de este artículo debe ser limitada nos centramos en este caso solamente en el pronombre átono de 3ª persona debido a su mayor número de ocurrencias como veremos a continuación. Tampoco pretendemos con este artículo hacer un análisis diacrónico del panorama lingüístico románico, sino simplemente (y no es poco) analizar los resultados fruto de la comparación entre la obra de Álvaro Cunqueiro y su traducción al rumano a finales del siglo pasado.

La investigación parte de un corpus de unas 50.000 palabras, de las que extraemos 1.631 entradas dobles, en gallego y rumano, incorporadas en una base de datos con más de quince parámetros. La estructura de trabajo está dividida en cuatro grandes bloques: *pronomes idénticos* (673 casos, 41,5%), aquellos pronombres que se documentan en el original y tienen su equivalente en la traducción; *pronomes semellantes* (215 casos, 13,1%), aquellos pronombres que se documentan en el original y también en la traducción pero con pequeños matices que los diferencian como el género, la función o el número; *pronomes só en galego* (258 casos, 15,8%), aquellos pronombres que se documentan en el original pero que no aparecen en la traducción; *pronomes só en romanés* (480 casos, 29,4%), aquellos pronombres que no se documentan en el original pero sí aparecen en la traducción. En el presente artículo partimos solo del primer bloque, el más productivo y significativo de todo el estudio, concretamente abordaremos el análisis sintáctico del pronombre átono de 3ª persona (628 casos, 38,2%).

Al ser gallego y rumano lenguas de origen latino guardan entre sí muchas semejanzas en el paradigma pronominal. Freixeiro Mato en su *Gramática da lingua galega*¹ subraya que “os pronomes son grupos de palabras que carecen dun contido semántico concreto, que non teñen unha significación constante” y continúa “do punto de vista morfolóxico, a maior parte dos pronomes son palabras variábeis por admitiren flexión de xénero e número” (2006: 117-118). La misma definición encontramos en Iliescu (2005: 61): “Pronumele este partea de vorbire flexibilă ca reține locul unui substantiv, dând și diverse

¹ Freixeiro Mato, X. R. (2006): *Gramática da lingua galega*, Vigo, A Nosa Terra.

indicații gramaticale cu privire la aceasta”². De manera que los dos sistemas presentan palabras que se flexionan en género (*el/el, ela/ea*) y número (*eles/ei, elas/ele*).

Prosigue Freixeiro Mato indicando que “Dende o punto de vista semántico [os pronomes] constitúen unha clase de palabras gramatical, pois forman un inventario ou grupo fechado. Non indican nocións ou conceptos como os nomes, senón que o seu significado é referencial ou relacional ao se referiren ás persoas gramaticais” (Freixeiro Mato 2006: 117). Y en Dindelegen leemos que “Pronumele sunt forme (substitute) care își procură referința fie din situația de comunicare (pronumele cu utilizare deictic), fie din contextul lingvistic (pronumele cu utilizare anaforică), fie își iau orice valoare din domeniul de discurs (pronumele cu referința variabilă)”³ (Dindelegen 2010: 236). Es necesario indicar que en rumano existen sustantivos neutros, de manera que al hacer referencia a un sustantivo neutro este pronombre adopta la forma correspondiente. También en gallego podemos encontrar restos de este género neutro en los que aparecería el pronombre átono masculino, mientras que en rumano es la forma femenina⁴.

Una diferencia básica entre los dos sistemas, además de la diferenciación por casos que conserva el rumano, es la colocación del pronome átono. En este apartado es donde ambas lenguas se diferencian claramente. Mientras que en rumano el 93% de los pronombres átonos son proclíticos al verbo en gallego el 60% son enclíticos. Observamos que la posición del pronombre es más rígida en rumano, aunque también hay casos en los que el pronombre va enclítico, como en las subordinadas adverbiales de gerundio, entre otras; en el caso del gallego la movilidad del pronombre es más amplia y este puede aparecer antepuesto en las oraciones subordinadas, por ejemplo. La anteposición no mediata también es posible en rumano gracias a las formas autónomas, mientras que en gallego, siendo posible, únicamente contamos con un caso en nuestro corpus:

Un día o cabalo díxolle a Alberte que non **lle non gustaba** que lle chamasen Moro, e que millor sería que lle buscasse un nome máis decente (*CA*, 2).

² Los pronombres son la parte flexible del discurso que substituye a un sustantivo, dando también diferentes indicaciones gramaticales con relación a este (traducción propia, como todas las traducciones consecutivas).

³ Los pronombres son formas (sustitutas) que adquieren referencia bien de la situación comunicativa (pronombres con uso deíctico), bien del contexto lingüístico (pronombres con uso anafórico), bien toman cualquier valor del campo del discurso (pronombres de referencia variable).

⁴ El pronombre átono “o” puede ser también agramatical en estructuras como “o ține sus” o “o ține mort”.

Aproximación teórica al pronombre átono en gallego y rumano

El paradigma átono rumano es rico y complejo, y por eso, es necesario destacar su complejidad, ya que una misma forma puede representar funciones diferentes, al ser de acusativo o dativo. El resto de las formas son equivalentes en los dos idiomas. Destacamos los muchos alomorfos que son consecuencia de las diferentes posibilidades combinatorias con otros elementos de la oración, que responden a diferentes leyes fonéticas. Otra característica del paradigma rumano es la diferencia entre formas libres y autónomas, estas últimas (*mi, ni, vi, li*) aparecen en el momento en que se interpone entre el verbo y el pronombre otra palabra, que suele ser un pronombre reflexivo, pero también un pronombre átono de acusativo o algunos adverbios. Existe también en el presente paradigma la forma de dativo ético equivalente al dativo ético gallego, el dativo con valor neutro y el acusativo con valor neutro. Veámoslo más organizado en las siguientes tablas:

Tabla 1

Persona		No refl.		Refl.
		Dat.	Ac.	
1 ^a		Me		
2 ^a		che	I e	
3 ^a	Masc.	lle	o, -lo, -no,	Se
	Fem.		a, -la, -na	
4 ^a		Nos		
5 ^a		Vos		
6 ^a	Masc.	lles	os, -los, -nos	Se
	Fem.		as, -las, -nas	

Tabla 2

Persona/caso		Ac.	Dat.
1 ^a		mă, mă-, -mă, -mă-, m-, -m-	îmi, mi, mi-, -mi, -mi-
2 ^a		te, te-, -te, -te-	îti, ti, ti-, -ti, -ti-
3 ^a	Masc.	îl, l-, -l, -l-	îi, i, i-, -i, -i-
	Fem.	o, o-, -o, -o-	îi, i, i-, -i, -i-
4 ^a		ne ne-, -ne, -ne-	ne, ni, ne-, -ne, -ne-, ni, -ni-
5 ^a		vă, vă-, -vă, v-, -v-	vă, vi, vă-, -vă, v-, -v-, vi- -vi-
6 ^a	Masc.	îi, i-, -i, -i-	le, li, le-, -le, -le-, li-, -li-
	Fem.	le, le-, -le, -le	le, li, le-, -le, -le-, li-, -li-

Reglas de colocación del pronombre átono en rumano

Veamos en primer lugar las reglas que rigen la colocación del pronombre átono en rumano. En la *GAR* (2007:202): “Poziția cliticelor în raport cu termenul regent este fixă și depende de calitatea morfologică a acestuia. Când termenul regent este un substantiv sau o prepoziție, cliticele sunt întotdeauna postpuse. Când termenul regent este un verb, cliticele sunt de obicei antepuse, dar pot fi și postpuse”⁵:

- Antepuestos al verbo (y auxiliares):

(1) Bătrînul **ii făcea** cocoșului confidențe și... (*PH*, 3) // Peleteiro **faciálne** confidencias ao galo, e... (*PB*, 3)

- Entre el morfema móvil y el verbo. El morfema móvil *să* no tiene función sintáctica en rumano y en nuestra BD aparece en el 10% de la oraciones. Estos son los siguientes contextos en los que podemos verlo:

En oraciones subordinadas sustantivas, por lo que el pronombre en las dos lenguas va antepuesto:

(2) Acesta le **ceru** celor doi prieteni **să-i dea** monedele false drept cadou, că tot nu le servau de nimic și în plus, scăpau și de așa belea (*ZS*, 8) // Éste **pedíulles** aos dous amigos **que lle regalaran** os pesos falsos que non lles servían pra nada e ademáis quitábaos de disgustos como aquel (*VS*, 8).

En lo que en gallego se conocen como perífrasis y en rumano no siempre son reconocidas como tal, sino como oraciones subordinadas.

(3) **Trebuiră să-l ducă** să se odihnească o vreme la balmucul din Conxo (*AS*, 9) // **Tiveron que levalo** a descansar unha tempada a Conxo. (*AS*, 9)

En lo que en gallego son oraciones subordinadas de infinitivo, el morfema móvil *să* introduce un nuevo verbo pero conjugado:

(4) ... și Pielaru **hotări să-l ia** să doarmă în odaia lui (*PH*, 2) //... e Peleteiro **decidiu levalo** a durmir á sua habitación (*PB*, 2)

- Después del verbo, cuando el verbo es un imperativo o un gerundio:

(5) **șuiera** un scaun, **zicîndu-i** să se așeze în altă parte... (*AS*, 4) // **asubiáballe** unha silla decíndolle que se sentase noutra parte... (*AS*, 4)

⁵ La posición de los clíticos en relación con el término regente es fija y depende de la calidad morfológica de este. Cuando el término regente es un sustantivo o una preposición, los clíticos van siempre postpuestos. Cuando el término regente es un verbo, los clíticos van generalmente antepuestos, pero también pueden ir pospuestos.

- El pronombre clítico P3 femenino *o* está pospuesto al verbo cuando el verbo está en pretérito perfecto compuesto o con la forma condicional debido a la eufonía, en nuestra BD el pronombre tiene 150 ocurrencias y tan sólo el 8% se encuentra en esta situación:

(6) Când **am cunoscut-o** eu, pergea pe șaptezeci de ani, era o bătrinică țanțoșa... (MC, 1) // Cando eu **a conocín** andaba polos setenta e era unha velliña mui erguida... (MP, 1).

(7) Andaba polas ruas de Buenos Aires a ver si por casualidade **lle** tocaba ver unha desas mortes repentinas, e consultaba con médicos (PR, 4) // **Îi** întreba pe doctori și umbla pe străzile din Buenos Aires, ca poate întîmplarea **îl** ajuta să vadă vreuna din morțile astea fulgerătoare (PR, 4).

Además, los clíticos pueden estar separados del verbo por un número limitado de semiadverbios: *mai, tot, și, cam*, etc.

Como mencionamos más arriba una característica destacable del paradigma pronominal átono rumano es la variedad en las uniones que presentan los pronomes. Encontramos pronombres de 3ª persona que forman estatus silábico con otras palabras: antepuestos: *-i* (ac. 12: dat. 127), *-l* (136), *-o* (46), *-le* (3); y pospuestos, en mucho menor medida: *i-* (ac. 3, dat. 45), *l-* (20), *le-* (1). Observamos entonces que la P3 de dativo *ii* con sus alófonos *-i* e *i-* es el pronombre que más veces conforma grupo silábico; seguido de la P3 de acusativo masculino *îl* y sus alófonos *-l* e *l-* y la P3 de acusativo femenino *o* pero solamente pospuesto. La brevedad a la que nos vemos sometidos al publicar artículos especializados nos impide profundizar más en las reglas sintáctico-semánticas que rigen la combinación de dos pronombres átonos. Pero esperamos poder suplir esta carencia en futuras publicaciones.

Reglas de colocación del pronombre átono en gallego

Los pronombres átonos en gallego por norma general se posponen al verbo, de este modo un pronombre nunca puede encabezar un enunciado. Sin embargo, existen casos en los que el pronombre debe ir antepuesto. Veámoslos con atención:

1) En enunciados desiderativos siempre que haya una partícula antes del pronombre, si no el pronombre irá después del verbo:

(8) Andaba polas ruas de Buenos Aires a ver si por casualidade **lle** tocaba ver unha desas mortes repentinas, e consultaba con médicos (PR, 4) // **Îi** întreba pe doctori și umbla pe străzile din Buenos Aires, ca poate întîmplarea **îl** ajuta să vadă vreuna din morțile astea fulgerătoare (PR, 4).

2) En los enunciados exclamativos el pronombre antecede al verbo siempre que haya un pronome exclamativo o alguna otra partícula antes de él.

3) En los enunciados interrogativos directos el pronombre antecede al verbo cuando la oración comienza por un pronombre interrogativo:

(9) ¿de ónde o sacaría o Freire de Rego? (FR, 1) // oare cum îl făcea Freire din Rego? (FR, 1)

4) En los enunciados con marcas de negación el pronombre antecede al verbo:

(10) ... e que por iso nono bebía... (VC, 1) // ...și că nu putea să-l bea... (VC, 1)

5) Por norma general, en las oraciones iniciadas por adverbios el pronombre antecede al verbo: *mesmo, incluso, también, só, unicamente, seica, disque, quizais, seguramente, aínda, ata, xa, sempre, deseguida, axiña, rapidamente, moito, pouco, bastante, demasiado, menos, máis, velaquí, velaí*, entre otros:

(11) ao ver que tan axiña o poñía en tratamento (MS, 2) // ...văzînd cît de repede îi găsise leacul (MS, 2).

(12) Seica chO dixo o espello da Peneireira! (MP, 5) // Ți-o fi spus-o oglinda Ciurăresei! (MP, 5)

Otros adverbios provocarán la anteposición o posposición dependiendo del significado que tengan en el enunciado⁶: Así me gusta ('de esta manera precisa') Así gústame ('de esta manera') Aquí facémolo así ('en este sitio') Aquí o está ('presentador, aquí') Logo me visto ('rápido') Logo vístome ('después').

6) Por regla general, con *todo, pouco, demasiado, tanto...que, alguén, algo, ninguén, nada, calquera, propio, ambos*, etc. el pronombre se antepone al verbo:

(13) A verdade é que dende a epidemia de gripe do ano dezaoitto case ninguén o sentiu, e aínda que... (MP, 3) // Adevărul e că de la epidemia de gripă din anul optsprezece nu l-a mai simțit aproape nimeni. Însa... (MP, 3)

7) En las oraciones coordinadas el pronome suele seguir la regla general: va después del verbo a no ser que se dé alguna de las condiciones que hacen que se posponga:

⁶ Como ya indicamos más arriba, la brevedad del artículo nos impide profundizar en las reglas sintáctico-semánticas, pero recomendamos la visita a la página web de la Real Academia Galega <http://portaldaspalabras.gal/videos/>, en donde encontraremos una explicación más sucinta del tema. También esperamos suplir esta carencia en futuras publicaciones.

(14) Abrazou ao seu cuñado Antón, mirouno e remirounO e levouno a carón do palleiro pra falaren... (OD, 5) // Îl îmbrățișă pe cumnatul său Anton, îl privi și iar ÎL privi, apoi îl luă deoparte, lîngă smochinul de la arie (OD, 5).

(15) Cando chegou á casa co documento e llo amosou ao cabalo (CA, 9) // Când ajunsese acasă cu documentul și-l arătă calului (CA, 9).

Con todo, los nexos que tienen que (*senón que, aínda que, só que, agora que, etc.*), los distributivos *xa...xa, ben...ben, quer...quer* y los coordinantes *tanto...como/coma, o mesmo que/ca, etc.*, hacen que el pronome se anteponga al verbo.

8) En las oraciones subordinadas el pronombre se antepone al verbo, con muy pocas excepciones.

(16) Parece ser que eu LLE contara un día, alá polos anos trinta, que os sirios eran todos cativechos, casi enanos os máis... (SR, 3) // Se pare că îi povestisem odată, prin anii treizeci, că sirienii erau mărunței, cei mai mulți apropae pitici... (SR, 3)

(17) Un médico amigo da familia conseguiu que O meteran en Conxo, onde o sosegaron algo, explicándolle por mapa que a mar estaba a doce leguas (FM, 1) // Un medic prieten al familiei, îi sfătui să-L bage la balamucul din Conxo, unde îl mai calmară puțin, explicîndu-i cu harta ca marea se afla la 12 leghe (FM, 1).

(18) pois o sangue do corpo partíuselle en dous (VC, 3) // pentru că sîngele i se împărți în două (VC, 3).

Casos de posposición

1) En las oraciones introducidas por *pois* el pronombre no se antepone:

(19) pois o sangue do corpo partíuselle en dous (VC, 3) // pentru că sîngele i se împărți în două (VC, 3).

2) El pronombre tampoco se antepone en las oraciones introducidas por *pero*.

(20) Pro os pais ofrecéronO a San Cosme e un vinteseite de setembro levárono á romería (XR, 1) // Însă părinții nu se lăsară și-l făgăduiră Sfîntului Cozma, așa că la douăzeci și șapte a lui septembrie îl luară la hram (XR, 1).

Colocación del pronombre átono en las perífrasis verbales

En las perífrasis, la norma general es que el pronombre vaya pospuesto al verbo auxiliar. Irá antepuesto atendiendo a las reglas de colocación que vimos para los demás casos:

(21) e preguntou si podían pasalo á ribeira dereita, onde... (RB, 2) //...și întrebă dacă puteau să-l treacă pe malul drept, unde... (RB, 2).

En las perífrasis de participio la posposición es la única posición posible, pero en las de infinitivo y gerundio el pronombre puede ligarse al verbo auxiliar o al auxiliado, indistintamente:

(22) Aínda que se negaba, seguíanlle pedindo figuras, porque tiña fama de cambiante (BC, 4) // Dar cu toată încăpățînarea lui, lumea înceta să-i ceară figuri, pentru că avea faimă de om care-i schimbă părerile (BC, 4).

Cuando la perífrasis tiene un nexo entre los dos verbos, el pronome también se puede anteponer al verbo auxiliado:

(23) Si estaba Fuco tiña que lérlle algo en voz alta (FP, 1) // Iar dacă era, trebuia să-i citesc ceva cu voce tare (FP, 1).

La colocación del pronombre átono en la BD

Una vez analizadas las reglas de colocación, nos centraremos en la posición de los pronombres átonos objeto de estudio en este artículo. Así como el grado de divergencia en la serie tónica es mínimo, alcanzando una identidad casi total en todas las personas, excepto en la P1 y P3 que quedan en el 80% de coincidencia, en la serie átona no vamos a documentar esta cuasi semejanza, por lo tanto, en gallego el pronome átono puede situarse antes o después del verbo, mientras que en rumano suele aparecer antepuesto. En la siguiente tabla podemos analizar las cifras del bloque *igualdade* y también con los datos generales:

Tabla 3

	Proclisis inmediata	Proclisis mediata	Énclisis	Intraverbal	Total
Igualdad gallego	196	1	421	3	527
Igualdad rumano	443	38	29	11	527
General gallego	367	1	545	6	919
General rumano	933	75	63	17	1088

En primer lugar, confirmamos que en el bloque *igualdad* el pronome átono gallego tiende a la enclisis en un 62%, mientras que la proclisis se sitúa en 37%. Recordemos que en gallego únicamente se localiza un caso de interpolación pronominal (cfr. ej. 1), mientras que en rumano los pronomes aparecen en este lugar en un 7%. La posición mesoclítica también es residual en las dos lenguas, pero está ligeramente más documentada en rumano.

Respecto a la colocación en rumano se demuestra una vez más que la colocación habitual del pronome es preverbal, en este bloque en un 90% (antepuesto mediato e inmediato) muy semejante al corpus general; incluso ocurre con la colocación enclítica donde el porcentaje de uso en el bloque de igualdad y en el general es muy semejante 5,4% con solo dos décimas de diferencia.

P3

El paradigma de la P3 es el más productivo de toda la serie átona con el 82,6% de los casos. Los pronomes son: *el / il*, *a / lo*, *le / îi*, *le / i*, *le / vă*, *le / le* y *lo / lo*. Comprobamos que en este paradigma el grado de coincidencia en la colocación del pronome es más bajo que en las personas precedentes, mientras que el gallego mantiene la movilidad del pronome respecto al verbo, en función de la estructura oracional e informativa, el rumano tiende en un 84,7% a la proclisis; por otro lado, la colocación preverbal mediata representa en rumano el 7,5%; la colocación intraverbal es residual en las dos lenguas.

Tabla 4

	Proclisis inmediata	Proclisis mediata	Enclisis	Intraverbal
<i>o</i>	43		64	1
<i>a</i>	15		26	
<i>lle</i>	106	1	182	1
Total: 439	164	1	272	2

Tabla 5

	Proclisis inmediata	Proclisis mediata	Enclisis	Intraverbal
<i>il</i>	102		2	2
<i>lo</i>	34		5	
<i>ii</i>	232	3	14	4
<i>i</i>	1*	30		1
<i>vă</i>	1			
<i>le</i>	4			
<i>o</i>			4	
Total: 439	374	33	25	7

El pronome menos productivo del paradigma es la forma de acusativo femenino *a / lo* que supone el 9,3%. Los 41 ejemplos con este pronombre

pueden aparecer pospuestos o antepuestos en los dos idiomas, aunque en gallego el porcentaje de enclisis es mayor que en el rumano y también encontramos un caso de posición intraverbal. Sin embargo, hace falta subrayar que en rumano este pronombre, por leyes fonéticas específicas del idioma, es enclítico en más ocasiones (17%), que su equivalente *il* (5,6%) y *ii* (5,3%):

(24) E antes de porse a fabricala, xa andaba... (RG, 1) // Și înainte de a începe s-o facă, umblă... (RG, 1)

(25) As monxas prestaríanlle a pel do dragón ao trinta por cento, e Manuel da Ponte pasaríalla ao doente pola caluga (HP, 2) // Maicile ar fi trebuit să-i imprumute pielea balaurului cu un treizeci la sută din cistig, iar Manuel din Ponte ar fi pus-o deasupra capului bolnavului (HP, 2)

El alomorfo *-la* aparece en 16 ocasiones y *-na* en 3, es decir, el 46,3% de las oraciones con el pronombre *la* presentan un alomorfo, mientras que los casos con contracción son mucho menos frecuentes, encontramos *lla* en tres ocasiones, dos de las cuales tienen su equivalente con el rumano *i-lo*:

(26) ...e amosaba o cartón de visita do coengo, quen lla dera por si algún día precisaba dos seus servicios (MS, 3) // ...și arăta o carte de vizită a caninocului, care i-o dăduse pentru cazul în care, vreodată, ar fi avut nevoie de serviciile sale (MS, 3)

El pronombre de acusativo masculino *el/il* supone el 25% del paradigma de P3, es la segunda forma más productiva tras *le/ii*. La colocación del pronombre masculino no difiere en mucho de su equivalente femenino, excepto por el hecho de que en rumano *il* no es enclítico en tantas ocasiones, por tanto en el original el 60% de los casos son enclíticos y en consecuencia el 40% proclíticos por tratarse de oraciones subordinadas, bipolares o por la intervención de determinados adverbios, mientras que en rumano la proclisis supone el 98% y tenemos dos únicos ejemplos enclíticos y en posición intraverbal:

(27) Un médico amigo da familia conseguíu que o meteran en Conxo, onde o sosegaron algo, explicándolle por mapa que a mar estaba a doce leguas (FP, 1) // Un medic prieten al familiei, îi sfătui să-l bage la balamucul din Conxo, unde îl mai calmară puțin, explicându-i cu harta ca marea se afla la 12 leghe (FP, 1)

(28) ...e cáseque o obriga a elo (MP, 2) // ... ba chiar îl forțează (MP, 1)

(29) O xastre co que traballaba felicítouno (SP, 2) // Croitorul cu care lucra îl felicită (SP, 2)

(30) volvéndoo tatexo (EB, 7) // lăsîndu-l bilbiit (PG, 7)

El pronombre *o* aparece en 41 ocasiones con un alomorfo: *-lo* en 26 y *-no* en 15, por lo que cualquier alomorfo de *o* se documenta en más del 37% de

los casos. Las contracciones son menos abundantes, aunque existen algunas como *mo* (1), *cho* (1) y *llo* (6), la combinación con el dativo de tercera persona es la más rentable, igual que sucede con el pronombre *a*. En rumano también encontramos algunos ejemplos de contracción —algunos coinciden, y otros no, con el gallego—: *mi-l* (1) e *i-l* (3).

Debemos subrayar que en gallego cuando se quiere expresar el género neutro hay que utilizar el pronombre acusativo masculino *o*, mientras que en rumano aparece el equivalente en femenino *o*, de este modo la correlación en estos casos entre la forma del pronombre no es la misma, pero sí el género y la función. Los ocho casos documentados son a partes iguales antepuestos y pospuestos al verbo en los dos idiomas:

(31) Levaba sesenta anos morto, pro ben podía ter agora mesmo algo urxente que decir aos descendentes, e permiso de quen mandase onde estaba **pra decilo** (FE, 2) // Murise cu șaiseçi de ani în urmă, însă era posibil să fi avut ceva urgent de zis urmașilor și permisiunea **de a o face**. (FS, 2)

(32) e quen quixese falar con el **que o fixese por señas** (AS, 6) // iar cine voia să vorbească cu el trebuia **s-o facă prin semne** (AS, 6).

El pronome de dativo *lle* es el más productivo de todo el paradigma con el 83,1%. El equivalente en rumano es *ii* y *i* dependiendo de la colocación respecto al verbo, pero en el presente paradigma encontramos las formas de P5 y P6, *vă* (tratamiento de cortesía) y *le* (cuatro ejemplos en los que aparece la forma de singular cuando el esperable sería la forma del plural *les* de ahí que en rumano tengamos *le*).

Respecto a la colocación de este pronombre, los porcentajes son muy semejantes a los del pronombre de acusativo de este paradigma: en gallego el 62,7% es enclítico y el 36,5% proclítico, mientras que en rumano lo son el 5,3% y el 88,2%, respectivamente. En gallego, el pronombre *lle* aparece antepuesto por motivos sintáctico-informativos, al estar encuadrado en oraciones simples con algún adverbio que provoca la proclisis: *xa*, *tamén*, etc., en oraciones subordinadas, sobre todo adjetivas, y en oraciones bipolares. En el caso del rumano, los 13 casos con el pronombre enclítico se deben a la presencia del verbo en gerundio:

(33) O Xervasio chamáballe ao raposo Rabiscollo (SP, 5) // Ghervase îi zicea vulpoiului Coadăcoi (SP, 5).

(34) **pra que lle receiptase algo** que non non lle deixase ouvir asubiar ás cousas, pro... (AS, 6) // **ca să-i dea ceva** să nu mai audă șuieratul lucrurilor (AS, 6)

(35) asubiáballe unha silla **decíndolle que se sentase noutra parte...** (AS, 4) // șuiera un scaun, **zicându-i să se așeze in altă parte...** (AS, 4)

La anteposición mediata del pronome *ii* y la posición intraverbal son muy residuales; encontramos en el primer caso tres ejemplos en rumano con el adverbio *mai* y *cam* interpuesto entre el pronome y el verbo (puesto que si hubiera otro pronome tendría que aparecer la forma autónoma *i*); en la posición intraverbal documentamos cuatro casos en rumano y un único ejemplo en gallego con la perífrasis *ir* + gerundio:

(36) Si estaba Fuco **tiña que lérlle algo** en voz alta (*FP*, 1) // Iar dacă era, **trebuia să-i citesc ceva** cu voce tare (*FP*, 1)

La forma autónoma *i* tiene que aparecer según las reglas sintácticas siempre antepuesta mediata al verbo. Documentamos en el bloque *igualdad* 32 casos, de los cuales 28 presentan el pronombre reflexivo *se*, 3 con el pronombre de acusativo *le* interpolado y un ejemplo incorrecto de anteposición inmediata.

La naturaleza del pronome es eminentemente masculina, solamente el 17,5% hace referencia al género femenino. Todos los ejemplos poseen el rasgo +humano, y el 8,6% son animados no humanos que hacen referencia a animales. Por tanto, la naturaleza del pronome *lle* es de género masculino animado + humano. Si analizamos la tipología verbal con que aparecen, se aprecia que el 40% de los verbos son *dicendi*, verbos como *falar*, *pedir*, *contar*, *dicir*, etc., son los más documentados.

P6

El paradigma de la P6 supone el 5,4%, ocupa el tercer lugar en productividad tras la P1 y la P3. Los 25 ejemplos de que consta están repartidos entre 15 ejemplos de los pronombres acusativos, *os* / *ii* (8) y *as* / *le* (7), y los 14 ejemplos del pronome dativo *lles* con las siguientes equivalencias en rumano: *le* en nueve ocasiones, la forma autónoma *li* en tres oportunidades, la forma de dativo *i* (en un uso inadecuado) y la forma de cortesía *vă*. Al igual que sucedió con la P3, observamos la variedad de formas que tiene el rumano también en el plural.

Tabla 6

	Proclisis inmediata	Proclisis mediata	Enclisis	Intraverbal
<i>os</i>	3		5	
<i>as</i>			7	
<i>lles</i>	8		6	
Total: 29	11		18	

Tabla 7

	Proclisis inmediata	Proclisis mediata	Enclisis	Intraverbal
<i>Îi</i>	8			
<i>i</i>		1*		
<i>le</i> (Ac.)	7			
<i>le</i> (D.)	9			
<i>li</i>	1*	2		
<i>vã</i>	1			
Total: 29	26	3		

Las formas de acusativo *os* y *as* conforman el 51,7% de los casos, y es la forma de masculino la más productiva, del mismo modo que ocurría en la P3. Los ejemplos con la forma de femenino *as* son todos de naturaleza inanimada, hacen referencia a diferentes objetos o entidades: camisas, historias, orejas, naranjas, etc. Mientras que la forma de masculino se reparte en dos ejemplos de animado +humano y cuatro casos de animado –humano.

Respecto a la colocación, todas las formas de acusativo, excepto tres de masculino enmarcadas en oraciones subordinadas sustantivas, se sitúan ligadas al verbo, mientras que en rumano todas aparecen antepuestas a él, por lo que la divergencia en la colocación del pronome átono de P6 es absoluta entre ambas lenguas. En ejemplos:

(37) Peleteiro non quixo **que os matasen...** (PB, 2) // Pielaru nu vru **sã-i taie...** (PH, 2)

(38) O señor Secundino estudoulle **as orellas** a Antón, **mediúllas** e logo de pensalo un pouco, comentou (AL, 2) // Domnul Secundino studie **urechile** lui Anton, **le măsură**, trase de câteva ori de ele și după un scurt timp de gândire, îi zise (AL, 2)

En los 15 ejemplos existentes, los alomorfos *-los* y *-las* aparecen en seis ocasiones y *-nos* en una, por lo que el porcentaje del 46,6% es muy semejante al de la P3. El pronombre femenino de acusativo contrae en tres ocasiones con la forma de dativo *lles*. En rumano no documentamos ningún ejemplo de contracción.

La forma de dativo *lles* supone el 48,2% del paradigma. En rumano la forma más productiva es *le*, documentada en nueve ocasiones. En seis oportunidades hace referencia a un ser animado +humano masculino y en tres a un femenino, de los cuales uno es animado no humano. Una vez más en gallego el pronombre aparece antepuesto (4) y pospuesto (5), mientras que *le*

siempre aparece antepuesto. Los casos de proclisis de *lles* se deben a la existencia de la conjunción *que* y el pronombre relativo *que*:

(39) Algúns **iban pedirlle que lles fixera un brazo**, unha cachola ou un pé de barro... (BC, 1) // Veneau unii și cereau să **le facă un braț**, un cap ori un picior din lut... (BC, 1)

(40) ...indo a Eduvixis a soltar as **galiñas e darlles unha parva de maíz**... (FE, 3) // ...ducându-se Eduvigis într-o dimineață să dea drumul la **găini și să le zvîrle niște boabe de porumb**... (FS, 3)

La segunda forma más productiva en rumano es *li*, que siempre va antepuesta mediata al verbo, en este caso en dos ocasiones se intercala al pronombre *se* y en otra no encontramos ninguna forma interpuesta por lo que su uso no sería correcto:

(41) Ninguén sabía **por qué lles chamaban os do Capitán**, que non había memoria de capitán militar na familia (CL, 1) // Nu se știe **de ce li zicea "ai lui Căpitanu"**, că de vreun căpitan în familie nu-și amintea nimeni (CL, 1)

El pronome *vã* lo documentamos, por tratarse de un uso de cortesía, en la posición preverbal, igual que el pronome en gallego por causa de la subordinada adjetiva. El pronome *i* es antepuesto mediato con el pronome de acusativo *le* intercalado, aunque se trata de un uso inadecuado, puesto que en su lugar debería aparecer la forma *li*, pues el relevo pudo deberse a la cacofonía.

Por tanto comprobamos que todos los pronombres rumanos son antepuestos inmediatos (11), excepto aquellos que por reglas sintácticas deben ser mediatos (3), mientras que en gallego aparecen antepuestos y pospuestos. El grado de coincidencia es de un 25%, cifra muy alejada de la P6 de la serie tónica en la que coincidían el 100% de los casos.

Bibliografía

ADESSE: García-Miguel Gallego, Jose M. *Base de datos de Verbos, Alternancias de Diátesis y Esquemas Sintáctico-Semánticos del Español* (ADESSE). <http://adesse.uvigo.es/ADESSE/Inicio> [12/12/2017]

ÁLVAREZ BLANCO, R. "O pronome persoal en gallego", Tesis de Doctorado. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, Facultade de Filoloxía, 1980.

ÁLVAREZ, R. & XOVE, X. *Gramática galega*. Vigo: Galaxia, 2002.

AVRAM, M. *Gramatică pentru toți*. București: Editura Humanitas, 2001.

- . *Studii de morfologie a limbii române*. București: Editura Academiei Române, 2005.
- BRÂNCUȘ, G. & Saramandu, M. *Gramatica limbii române*, vol. I, *Morfologia*. București: Editura Atos, 1999.
- DFG: Bugarín López, M. X. *O galego fundamental: dicionario de frecuencias*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007.
- CONSTANTINESCU-DOBRIDOR, Gh. *Morfologia limbii române*. București: Editura Vox, 1996.
- COTEANU, I. *Gramatica de bază a limbii române*. București: Polirom, 1982.
- CUNQUEIRO, A. *Obra en gallego completa*, t. II, *Narrativa*. Vigo: Galaxia, 1991.
- DEDIU, C. "Utilizări ale pronumelor demonstrative și ale adjectivelor pronominale demonstrative în limba română actuală", en *Studii lingvistice: omagiu profesoarei Gabriela Pană Dindelegan la aniversare*. București: Editura universității din București, 2007.
- DIACONESCU, I. *Sintaxa limbii române*. București: Humanitas, 1989.
- DICCIONARIO EN LÍNEA DEL GALLEGO: www.realacademiagallega.org
- DICCIONARIO EN LÍNEA DEL RUMANO: www.dexonline.ro
- DUMITRU, I. *Tratat de gramatică a limbii române*, vol. I, *Morfologia*. Iași: Editura Institutul European, 1999.
- DUMITRU, I. *Gramatica limbii române*. Iași: Polirom, 1982.
- DRAȘOVEANU, D. *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*. Cluj-Napoca: Clusium, 1997.
- FERREIRO, M. *Gramática histórica galega*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.
- FREIXEIRO MATO, X. R. *Gramática da lingua galega*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, 2006.
- GARCÍA MAROTO, R. "Varios aspectos de los pronombres clíticos en la teoría de la rección y el ligamiento". *Verba* 12 (1985): 107-117.
- GAR. *Gramatică limbii română*, vol I. *Cuvântul* (ediția a III-a). București: Editura Academiei Române, 2005.
- GUȚU ROMALO, V. *Corectitudine și greșală. Limba română de azi*. București: Editura Humanitas Educational, colecția *Repere*, 2000.
- ILIESCU, A. *Gramatica practică a limbii române actuale*. București: Corint, 2005.
- REAL ACADEMIA GALEGA. *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma gallego*. Vigo: RAG / ILG, 2005.
- IONESCU, C. (tr.). *Alfi țirgoveși*. Cluj-Napoca: Clusium, 1995.
- FDR: Juilland, A. (dir.). *The romance languages and their structures: Frequency dictionary of rumanian words*. London/The Hague/Paris: Mouton & co, 1965.
- PANĂ DINDELEGAN, DRAGOMIRESCU & NEDELICU. *Morfosintaxa limbii române. Sinteze teoretice și exerciții*. București: Editura Universității din București, 2010.

- PENA, J. “Sobre los modelos de descripción en morfología”. *Verba* 17 (1990): 5-75.
- RĂDULESCU, C. *Dicționar român – spaniol*. București: Corint, 2007.
- ROJO, G. & JIMÉNEZ JULIÁ, T. *Fundamentos del análisis sintáctico funcional*, Santiago de Compostela : Lalia, Universidade Santiago de Compostela, 1989.
- SÁNCHEZ REI, X. M. “Repercusións gramaticais do uso da interpolación pronominal en galego”. *Cadernos de Lingua* 19 (1999): 85-110.
- SECRIERU, M. *Bibliografia signalitică de didactica a limbii si literaturii române*. Iași: editura Universității Alexandru Ioan Cuza.
- ȘERBAN, V. *Sintaxa limbii române*. București: Editura Vox, 1970.
- STATI, S. *Elemente de analiză sintactică*. București: Corint, 1972.
- VÁZQUEZ LÓPEZ, M. X. “Os pronombres persoais nas gramáticas galegas”. *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Universidade de Santiago de Compostela, 1989)*, VI, Sección VI: Gallego. A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1994.
- ZAMFIRA, M. (coord.). *Lingvistică generală*. București: Editura Fundației România de mâine, 2003.

Carmen-Valentina Candale
Universidad de Bucarest

Las características de las redes sociales y las posibilidades de expresión abiertas por ellas. La comunicación de los jóvenes españoles en *Facebook, Twitter e Instagram*

Recibido: 15.09.2017 / Aceptado: 11.11.2017

Resumen: El lenguaje de *social media* representa uno de los fenómenos que más despiertan el interés de los investigadores de la sociolingüística actual, por su carácter novedoso y por la velocidad con la que se adapta a cada plataforma a la que la Web 2.0. le permite aparecer. Porque los jóvenes sienten la necesidad de afirmar su identidad de manera continua, resulta patente la razón por la cual es su grupo social el que experimenta el impulso más intenso hacia el uso de todas las herramientas de la tecnología que están a su alcance, con el fin de conseguir dicho objetivo. *Facebook, Twitter e Instagram* representan tres de las redes que más posibilidades les ofrecen a los jóvenes para

Abstract: The *social media* language represents one of those phenomena that triggers the most interest among researchers of the current sociolinguistics, because of its innovative character and speed of adapting to each platform that Web 2.0 provides. Because the youths feel the need to constantly affirm their identity, it seems conspicuous the reason why it's this social group that experiences the most intense impulse towards the use of all technological tools available in order to attain that objective. *Facebook, Twitter and Instagram* are three of the social networking sites that provide youths with the most possibilities to express themselves in a creative way, through the

expresarse de manera creativa, a través de la creación de grupos de conversación, de la difusión de información y noticias de su interés, y de la publicación de fotos. El propósito de esta investigación es el de presentar la manera en la que los rasgos generales del lenguaje de Internet varían en función de la red social utilizada, empleando muestras de lenguaje obtenidas a través de los perfiles personales de los usuarios, de los distintos grupos de conversación y de páginas de varias personalidades de las tres plataformas.

Palabras clave: red social, jóvenes, lenguaje, identidad,

sociolingüística creation of conversation groups, the spread of interesting and catchy information and news, and the posting of photos. The aim of this paper is to present the way in which the general characteristics of the online language vary according to the social network that is used, by employing samples of language that belong to the personal profiles of some users, to distinct groups of conversation and to the pages of some of the Spanish personalities that are available on these three platforms.

Keywords: social networking site, youth, language, identity, sociolinguistics

Introducción

El fenómeno llamado *social media*, desarrollado sobre la base tecnológica de Internet y expandido a nivel mundial desde el principio de este siglo, ha sido acogido abiertamente por todos los usuarios interesados en crear y compartir contenido a través de las múltiples modalidades ofrecidas por el medio virtual. Dado que la cohesión de este ámbito se basa fundamentalmente en la interacción constante que se establece entre los internautas, resulta patente la observación según la cual el lenguaje representa la herramienta principal empleada con tal de alcanzar dicho objetivo. Por consiguiente, la manera de comunicación específica del espacio virtual presenta particularidades que se originan en los diferentes *modos* de expresión, como los denominan Susan Herring y Androusoyopoulos (2015: 127), como el *correo electrónico*, el *chat*, la *mensajería privada*, los *mundos virtuales*, los *microblogs*, las *páginas Web*, etc., pero también en la variedad de plataformas que se pueden utilizar y en las características de cada una de esas. Si las redes sociales determinan o no la globalización del lenguaje que los internautas de diferentes nacionalidades utilizan, es aún debatible. Sin embargo, la tendencia actual de los lingüistas es la de percibir esta variedad del lenguaje como revolucionaria, innovadora y enriquecedora, sin considerarla una amenaza para la lengua estándar (*cf.* Herring 2001: 14; Crystal 2004: 241; Herring 2012: 8).

Cabe mencionar también que lo que realmente ha determinado el surgimiento de todas estas posibilidades de expresión ha sido la aparición de la Web 2.0, que ha convertido a cada usuario en productor de contenido a

través de las redes sociales cuyo desarrollo ha permitido. La Web 2.0 facilita la creatividad lingüística y la expresión libre de los internautas, como también la colaboración entre ellos, y se basa en un concepto más mudable del texto, que consiste en que “every uploaded text, picture, audio or video file can almost instantly be commented on, edited or deleted by other users” (Eisenlauer 2013: 10). La *multimodalidad* del *hipertexto* se caracteriza por la posibilidad de insertar imágenes o ficheros audio o vídeo, en oposición con el texto tradicional. El eje central de las redes sociales es la formación de comunidades online a través del proceso colaborativo de creación de texto, en el que puedan participar tanto personas que ya se conocen y que desean reforzar sus lazos sociales, como personas que quieran ampliar su círculo de conocidos.

Cada plataforma de socialización implica el hecho de crear un perfil personal relleno de una serie de plantillas, realizar una lista de contactos y luego iniciar conversaciones con ellos. A través de los textos predeterminados contenidos por cada plataforma, lo personal se convierte en lo público, ya que “numerous (semi-)automated text generation processes have contributed to users’ gradual loss of control over their text” (Eisenlauer 2013: 51).

Las categorías principales de plataformas de comunicación disponibles hoy en día son los *blogs*, las *redes sociales* como *Facebook*, *Tinder*, *Snapchat*, *Tandem*, los *microblogs*, como *Twitter*, *Tumblr*, que son una combinación entre la *red social* y el *blog*, las plataformas de *Video Sharing* como *YouTube* y *Vimeo*, y las de *Photo Sharing*, como *Flickr*, *PhotoBucket*, *Instagram*, *Pinterest*. Aunque la lista pueda continuar, este estudio se centrará en el análisis de las modalidades de expresión propias de tres de las redes más exitosas de España, *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*, más exactamente en la variación de estas según las características propias de la plataforma utilizada. Los estudios sobre las redes sociales en España que se han llevado a cabo hasta ahora indican que la red más utilizada es *Facebook*, seguida por *Twitter*, las dos apartando a *Tuenti* de la clasificación por causa de su uso exclusivo español. Esta última fue preferida por mucho tiempo por los jóvenes españoles, pero el carácter más profesional e internacional de *Facebook* hizo que los usuarios dejaran de emplearla. Actualmente, sin embargo, el mismo fenómeno está ocurriendo con *Instagram*, que atrae a la generación joven porque le ofrece la privacidad que *Facebook* ha perdido, puesto que personas de todas las edades la utilizan y los jóvenes sienten su espacio invadido (*cf.* Marcelino Mercedes 2015).

Los jóvenes y las redes sociales

No podemos proceder, sin embargo, a la investigación en cuestión, sin mencionar que el grupo social más influido por la difusión de los modos virtuales de comunicación es el de los jóvenes. Georgina Victoria Marcelino

Mercedes (2015: 6) facilita los datos del Instituto Nacional de Estadística de España (ONTSI 2014), que indican que el grupo de edad que más sobresale por el uso de las redes sociales es el de los usuarios de entre 16 y 24 años, con un 98,5%, y el de los usuarios de entre 25 y 34 años, con un 95,4%.

En pleno proceso de formación de su personalidad, los jóvenes utilizan las herramientas ofrecidas por la tecnología para construir una identidad virtual a la que prefieren a la hora de relacionarse con los demás, ya que “la tecnología suele darnos una ilusión de compañía sin las exigencias que supone la amistad presencial” (Truckle 2011 *apud* Barrio Fernández y Ruiz Fernández 2014: 573). Muchas veces, su implicación emocional queda reducida a las palabras onomatopéyas, a los acrónimos o a los emoticonos, cosa que los ayuda evitar la responsabilidad que el desarrollo de las relaciones suele implicar en la vida real. El espacio virtual actúa como entretenimiento, como vía de escape de la realidad, especialmente de las situaciones incómodas, y como medio para la creación de la imagen que uno quiere difundir sobre sí mismo. Trataremos este asunto de manera más detallada en el capítulo dedicado a *Instagram*, que destaca por la presencia abundante de los *selfies*.

La generación llamada *Millennials* se refiere a los nativos digitales nacidos entre 1980 y 2000, que han crecido aprendiendo a utilizar la tecnología desde pequeños, han convertido la red en un ecosistema habitual para su vida social, y representan “the first generation that doesn’t need an authority figure to gain access to information, resulting in a unique and advanced group of workers” (Ordun 2015: 42). La visión pesimista sobre la *generación Y* consiste en que los jóvenes que la integran son “lazy, irresponsible, impatient, apathetic, selfish, disrespectful and even lost” (Ordun 2015: 40), aunque la tendencia actual es la de considerarlos inteligentes, más adaptables que las generaciones anteriores y muy abiertos hacia lo tecnológico. Con tal de relacionarse, ellos suelen emplear no solo los ordenadores, sino también, y a veces incluso más, los *smartphones* y las tablets, puesto que los diferentes dispositivos disponibles hoy en día les ofrecen la gran ventaja de poder colgar en Internet información sobre los acontecimientos diarios en el momento en el que ocurran y desde casi cualquier sitio. Por consiguiente, la tecnología desempeña el papel de contribuir en la creación de la identidad que los internautas quieren esparcir en el ámbito virtual.

Rasgos generales del lenguaje de *social media*

Como ya lo hemos mencionado anteriormente, los medios sociales permiten que cada usuario se convierta en autor a través de las publicaciones colgadas en los perfiles personales, de los comentarios y de los *tweets*. A diferencia de los textos tradicionales, los textos producidos en el ámbito virtual son mucho más mudables y dinámicos y la información es mucho más volátil,

ya que implican la interacción constante de varios participantes que añaden, borran, o modifican su contenido.

En la comunicación mediada por el ordenador (*computer-mediated communication*) se pueden evidenciar tanto rasgos del lenguaje hablado, como rasgos del lenguaje escrito, independientemente del medio utilizado. Aun así, el *chat* suele relieves características de la expresión oral, dado que requiere una respuesta inmediata y se desarrolla en el momento del habla, mientras que el *correo electrónico*, los *blogs* y los *foros* presentan particularidades propias del lenguaje escrito, por ser conversaciones unidireccionales, que suponen un mayor grado de planificación del mensaje (*cf.* Crystal 2004: 29). Algunos investigadores llegan a denominar Internet incluso como el tercer ámbito de comunicación, al lado del oral y del escrito (*cf.* Crystal 2004: 48). Las marcas de oralidad ocurren con mucha frecuencia y se expresan a través del uso de la mayúscula y de las interjecciones, pero también de la repetición de los signos de puntuación y de algunas letras. La presencia de los elementos que hacen referencia al lenguaje corporal en forma de los emoticonos también se debe notar, visto que reemplazan las expresiones faciales, la actitud del hablante en la conversación y la evaluación que este hace sobre lo comunicado.

Tenemos que mencionar también que hay una serie de elementos propios solamente del lenguaje *online*, como por ejemplo el soporte visual (fotografías, vídeos, ficheros audio etc.), los efectos gráficos como los *emoticonos*, los *emojis*, las *imágenes gij* (imágenes animadas) y los *memes* (asociación humorística de imagen y texto), y la presencia de hipervínculos (el *link*, el *tag*, el *hashtag*), que realizan la conexión con la información de otra página Web y que ofrecen la posibilidad de la intertextualidad.

De la misma forma, es imprescindible mencionar el aspecto *asincrónico* de las conversaciones propias de los *blogs* y los *foros*, como el aspecto *sincrónico* que caracteriza el *chat* que muchas redes integran. Cada plataforma determina la rapidez con la que se envían las respuestas, cosa que influye en la manera en que ocurre la toma de turnos, la redacción de las respuestas, la organización del mensaje y su orden de aparición entre las intervenciones de otros participantes. Cabe mencionar también que “conversational moves do not necessarily coincide with conversational turns; that is to say, one turn may contain more than one move (e.g. responding to a previous initiating move while at the same time initiating a new adjacency pair)” (Maíz-Arévalo 2013: 51). Por consiguiente, la unidad mínima de la intervención propia de la comunicación mediada por el ordenador es el *enunciado*, entendido como “a sequence of one or more words that is preceded and followed by silence (space) or a change in communicator. Note that punctuation is not part of this definition, as it is not uncommon for utterances in CMD to lack final punctuation” (Herring y Androutsopoulos 2015: 131).

Otro elemento digno de ser evidenciado es el intento de los internautas de encontrar la manera adecuada de transmitir el mensaje deseado, a la persona a la que le corresponde y sin emplear mucho esfuerzo. Dado el solapamiento de intervenciones que muchas veces tiene lugar en las conversaciones de grupo, el hablante suele utilizar el *tag* y la *cita* para hacer referencia a un mensaje o a una persona en concreto, pero también el *enlace* o la opción de *compartir* o *retweetear*, para evitar la redundancia y para acortar el mensaje.

Los marcadores del discurso característico del ámbito virtual son muy variables, inconstantes y dependen del contexto en el que aparecen. En la mayoría de los casos, esos transmiten la carga emocional del hablante y desambiguan el mensaje enviado. El lenguaje de *social media* en sí no ha establecido aún sus normas ya que es un fenómeno en pleno desarrollo, íntimamente entrelazado con los avances tecnológicos que ocurren vertiginosamente en la sociedad actual. En general, el lenguaje mediado por el ordenador contiene características que no respetan la lengua estándar, que provienen de la intención del hablante de ahorrar la mayor cantidad de esfuerzo posible a la hora de teclear el mensaje, pero también de su deseo de expresarse de una manera original y creativa. La relajación lingüística y la actitud coloquial que caracteriza a la mayoría de las intervenciones que aportan los usuarios se asemejan al flujo de pensamientos del hablante, puesto que se suele evitar el uso de los signos de puntuación, de la mayúscula y de la organización rigurosa del contenido.

La metodología

Esta investigación tiene el objetivo de estudiar la manera en la que el lenguaje de los jóvenes españoles, de entre aproximadamente 17 y 30 años varía en función de la plataforma social utilizada (*Facebook*, *Twitter* e *Instagram*).

A consecuencia de que en Internet la información suele ser volátil y modificable, los datos sobre los usuarios resultan ser difícil de encontrar. Por consiguiente, con tal de llevar a cabo el estudio, hemos considerado solo las variables que se refieren a la procedencia, al sexo y a la edad de los hablantes, sin referirnos a los factores relacionados con el nivel de educación ni con la clase social. Las intervenciones elegidas son tanto de mujeres como de hombres, aunque la variable género no haya representado un factor fundamental en nuestro análisis. Sin embargo, a falta de información sobre la procedencia, el sexo o la edad de los hablantes, hemos utilizado marcadores lingüísticos como las formas verbales y pronominales de la segunda persona del plural (formas propias de los hablantes españoles y no latinoamericanos), y fotos publicadas por los internautas. La investigación que pretendemos realizar será cualitativa y no cuantitativa, debido a que hemos preferido

estudiar el lenguaje expresado libremente por los jóvenes en los grupos de *Facebook* dedicados a estudiantes (*El Informer UPV*, *El Informer de la UA*, *Informer UAH*, *Informer: Universidad de Zaragoza*, etc.), en páginas de *Instagram* y *Twitter* de personalidades apreciadas por la generación joven (David Bisbal, Enrique Iglesias, Melendi, Estopa, Maluma, etc.), pero también en los perfiles privados creados en las tres aplicaciones, sin servirnos de cuestionarios para la recogida de datos. Nuestros archivos incluyen aproximadamente 414 muestras de *Facebook*, 109 de *Twitter* y 144 de *Instagram*, aunque señalamos que en muchos casos una muestra lingüística nos ha servido para evidenciar varios rasgos, razón por la cual le hemos consagrado más entradas. Teniendo en cuenta el hecho de que el análisis es uno cualitativo, no hemos dirigido nuestro interés tanto en la cantidad de los mensajes, sino en el número de aspectos lingüísticos que esos pueden poner en evidencia.

A la hora de elegir las muestras empleadas, hemos prestado atención no exclusivamente en las variables mencionadas anteriormente, sino también en las particularidades lingüísticas de cada una de las producciones encontradas en las redes. Por consiguiente, hemos recogido solamente los ejemplos que han presentado interés desde el punto de vista léxico, sintáctico, ortográfico y de puntuación, y que consideramos que nos podrían proporcionar información relevante sobre las razones comunicativas que impulsaron a los usuarios a emplearlos. De la misma forma, hemos seleccionado tanto intervenciones iniciativas, como los *posts* o los *tweets*, que tenían como objetivo el de introducir una imagen, un artículo o un mensaje para empezar una conversación, como también intervenciones reactivas, es decir comentarios relacionados con el tema abordado en el diálogo. Además, se ha procurado que los ejemplos sean recientes, con una fecha de publicación no anterior a los últimos dos años.

El lenguaje de *Facebook*

La mayor red social actual, *Facebook*, apareció en 2004, cuando Mark Zuckerberg la inició para la comunicación interna de los estudiantes de Harvard, y dos años después, la plataforma había alcanzado ya prestigio mundial. La misión declarada por *Facebook* en la página oficial es la de ayudar a la gente a formar comunidades y a mantener siempre el contacto con la gente querida, compartiendo cada uno sus experiencias vitales.

Bolander y Locher (2015: 104) mencionan que *Facebook* engloba tanto modos de comunicación *asincrónica*, que se pueden consultar incluso después de más tiempo desde su publicación (colgar información en el *muro*, publicar comentarios), como también modos *sincrónicos*, que consisten en el servicio de mensajería privada representado por la aplicación *Messenger*, pero también en

las conversaciones que se dan en los grupos de *chat*. El aspecto *sincrónico* de estos últimos estriba en que los comentarios carecen en gran parte de la organización típica de los mensajes de los *foros* y de los *blogs*, y en que los temas, una vez abiertos, ya no resultan de interés dentro de unas horas, dado el dinamismo intenso de la conversación.

Es importante mencionar que “A Fb account is structurally divided into the Personal Profile and the Home Page” (Eisenlauer 2013: 32), y que esta estructura implica por parte del usuario tener que rellenar una serie de plantillas con sus datos personales que condicionan la manera en la que se expresa, pero también incluye la generación automática de texto cuando se evalúan publicaciones, cuando se mandan y se aceptan pedidos de amistad, cuando se reciben notificaciones sobre la actividad de los otros amigos, etc. A este tipo de implicación por parte de una plataforma se le llama “el tercer autor” (Eisenlauer 2013: 42), dado que el dueño del perfil es el primero y el interlocutor es el segundo. Por consiguiente, “Fb shapes the structure and, in some cases, even the content of the respective discourse. Moreover, it controls the context in which user- and software-generated texts are presented” (Eisenlauer 2013: 42), cosa que determina que los usuarios sientan “a gradual loss of control over their texts” (Eisenlauer 2013: 42). Estas estructuras propias de *Facebook*, pero también las posibilidades que ofrece para comentar en las publicaciones de otros usuarios, para añadir textos en la información que se comparte desde otra página, para actualizar el estado y hacerlo público a través del *muro* las veces que el usuario quiera, certifican el carácter intertextual de la red. En *Facebook*, lo personal se convierte en lo público en el instante en el que se publique (*cf.* Raimondo Anselmino, Reviglio y Diviani 2016: 8), ya que la información colgada en el *Perfil Personal* se difunde automáticamente en el *News Feed* de todos los amigos, ofreciéndole la oportunidad de evaluar (a través del botón *Me gusta*, *Me encanta* etc.) y opinar sobre lo compartido.

Como supone más dificultad disponer de ejemplos de conversaciones privadas para poder notar algunos de los rasgos lingüísticos propios de esta plataforma, nos vamos a tener que limitar a observar las conversaciones de grupo, donde muchas veces el usuario reparte su turno en más intervenciones, puesto que no escribe toda la frase en una sola línea, sino en más *enunciados*, según la definición mencionada anteriormente. Este fenómeno es típico de las conversaciones de *chat* que son *sincrónicas*, y destacan por su aspecto fragmentado y por la manera en la que las respuestas combinan. En consecuencia, nos hemos centrado en el estudio de los *Perfiles Privados* y, especialmente, en el de los grupos de *Facebook* que suelen ser frecuentados por los estudiantes o los jóvenes en general, grupos que implican que varios usuarios entablen conversaciones públicas sobre distintos temas y que, por esa razón, hemos podido incluir en los archivos de esta investigación. Este tipo

de interacción no es del todo *sincrónica* aunque suele ocurrir en tiempo real, a causa de que permite intervenciones posteriores, pese a que no estén de interés después de un tiempo. Los mensajes se guardan, igual que en el *chat asincrónico*, pero los usuarios no suelen aportar sus contribuciones más de uno o dos días.

A continuación procederemos a evidenciar algunas de las características del lenguaje que los jóvenes españoles usan en *Facebook* y en sus grupos, sin pretender hacer un estudio exhaustivo. Es muy típica de este ámbito la actitud coloquial, relajada e informal, que les permite a los internautas dar y recibir consejos, sugerencias, reproches o ayuda, igual que en una comunidad que comparte sus experiencias y pide las opiniones de otros. La muestra siguiente es un claro ejemplo de contradicción entre dos personas que no se conocen, pero que se toman la libertad de insultarse: “Cada uno dice lo que quiere, de eso va la libertad de expresión. [...] A lo mejor deberías irte tu. En el comentario del otro día hubo más de 130 likes. Solo fuisteis 4 los amargados que me insultasteis. Un saludo ah y come mas fibra que seguro que andas estreñida”¹. Muchos grupos de jóvenes universitarios juegan el papel de marco donde los participantes se expresen libremente, exponiéndose a las críticas de los demás y a comentarios despectivos e irónicos, como en los ejemplos siguientes: “Fóllatelo y luego nos cuentas lo humillante que ha sido”², “Perracaaa”³. Para dirigirse a los demás de una manera informal, los usuarios suelen utilizar verbos y pronombres de segunda persona del plural y del singular, expresiones coloquiales, apelativos amigables (*loco*) e irónicos (*hijo mío*, *pavo*), intentos de impulsar al otro (*actúa ya*, *sigue así*), sugerencias (*no la liéis*, *no la caguéis*), etc.

Tal vez por la misma intención de consolidar el sentimiento de comunidad de habla, el léxico de los internautas de *Facebook* sobresale por su creatividad y riqueza, expresadas a través de palabras y expresiones coloquiales y vulgares (*ser raro de cojones*, *pillar cacho*, *maricón*, *currárselo*, *cabrearse*, *follar*, *joder*, *ser hijo de puta*, etc.), palabras y expresiones del inglés (*glamour*, *like*, *frikis*, *parking*, *hobbie*, *bitch*, *matches*, *cute*, *retarded*, *gym*, *relax*, etc.), expresiones idiomáticas (*partir peras*, *echar en cara*, *ser una putada*, *pegarle un vistazo*, *ser un gracia*, *decirlo en coña*, etc.), la creación de palabras utilizando el símbolo @ (*interesad@*, *cachond@*, *melancólic@*, etc.), diminutivos (*babica*, *miraditas*,

¹Facebook. Informer: Universidad de Zaragoza. 30/03/2017.

<https://www.facebook.com/informeruniversidadzaragoza/?fref=ts> [06/04/2017].

²Facebook. El Informer UPV. 29/03/2017. <https://www.facebook.com/InformerUV/?fref=ts> [30/03/2017].

³Facebook. El Informer UPV. 28/03/2017. <https://www.facebook.com/InformerUV/?fref=ts> [30/03/2017].

guapi, grupillo, etc.), aumentativos (*partidazo, escotazo, vistazo, guapetón*, etc.), expresiones de otros idiomas y así más adelante.

Igualmente, no se pueden pasar desapercibidos los ejemplos abundantes de frases que carecen de signos de puntuación, englobando más oraciones e ideas y desconcertando a los lectores. Un ejemplo relevante es: “Escribí este mensaje hace unos días pero se me olvido apuntar a las personas que estabais interesadas por favor podéis volver a darle al me gusta los interesados Soy una estudiante de turismo y busco una profesora que me ayude a recuperar francés el nivel es A1 y A2”⁴, puesto que la estudiante publica una frase que se podría dividir en tres oraciones, pero ella decide escribirlas juntas, excluyendo los signos de puntuación y las mayúsculas. Este rasgo relievaa el mismo trato informal en el que los participantes sienten la confianza de infringir las reglas de la lengua estándar, porque no se sienten juzgados por los demás. De la misma forma, destaca la acumulación de oraciones entrelazadas a través de los procedimientos de la yuxtaposición, mucho más frecuentes en este ámbito que los de la subordinación: “Para Inés Gimeno la ganadora de la gran fiesta del café, felicidades guapa, espero pronto pasarme por el Drinks & pool y encontrarte, no sabes cómo me alegras las noches”⁵.

Por último, se tiene que notar también la presencia de la etiqueta, es decir del *tag*, que se refiere al usuario al que se le dirige el mensaje público (“María Martínez Andrea Diaz menuda solicitada”⁶), pero también la del *hashtag* o de la palabra clave, que acompaña mensajes, imágenes y vídeos. Desarrollaremos estos conceptos en el momento de analizarlos también en las otras redes.

Las características del lenguaje mencionadas son las que se relacionan antes de todo con el uso que los jóvenes les dan a los grupos de *Facebook*. Aunque dichos rasgos no sean exclusivos de esta plataforma, es importante señalar que ninguna de las otras dos redes que constituyen el objeto de nuestra investigación crea el sentimiento de comunidad a través del lenguaje tal y como consiguen hacerlo los grupos de *Facebook*.

El lenguaje de *Twitter*

Twitter es un servicio de mensajería que forma parte de la categoría de los *microblogs*, que combinan atributos de los *blogs* con propiedades de las *redes sociales* como *Facebook*. “*Twitter* es en la actualidad el medio social más rápido, simple y económico por donde circula todo tipo de informaciones, noticias,

⁴Facebook. Informer UAH. 20/06/2017. https://www.facebook.com/pg/informeruah/posts/?ref=page_internal [20/06/2017].

⁵Facebook. Informer: Universidad de Zaragoza. 27/04/2017. <https://www.facebook.com/informeruniversidadzaragoza/?fref=ts> [27/04/2017].

⁶Facebook. Informer: Universidad de Zaragoza. 31/03/2017. <https://www.facebook.com/informeruniversidadzaragoza/?fref=ts> [31/03/2017].

ideas, eventos, rumores, materiales multimedia, etc. emitido desde cualquier medio profesional u otros medios sociales en tiempo real” (Del Fresno García, Daly y Supovitz 2015: 57). El objetivo que se persigue a la hora de utilizar *Twitter* no es el de formar parte de un grupo, sino el de diseminar información e ideas sobre los temas que presentan interés para el usuario. Además, “It’s the site of debates about topical issues, editorializing on links that people distribute and protests about media, corporate behavior and government” (O’Reilly y Milstein 2012: 21). En *Twitter* también se dispone de un *Perfil Privado* para poderse crear una lista de perfiles a los que el usuario desea seguir, y para que este pueda ser seguido por otros (*followers*). Igual que en *Facebook*, cada internauta recibe notificaciones cuando los perfiles seguidos publican algo nuevo.

La característica principal de *Twitter* es que hasta muy recientemente no ha permitido la creación de *tweets* (publicaciones que una persona quiere difundir) y de comentarios más largos de 140 caracteres, es decir, de aproximadamente una o dos oraciones. Cabe mencionar, por esta razón, que los ejemplos recogidos por nosotros son de antes del mes de septiembre de 2017, puesto que a partir de finales del mes en cuestión la aplicación ha incrementado el número disponible de caracteres hasta 280. Este factor ha sido extremadamente importante para el análisis de los textos producidos en este ámbito, puesto que por mucho tiempo ha determinado muchos de los rasgos del lenguaje propio de esta plataforma: “the frequent use of (dynamically evolving) informal, irregular, and abbreviated words, the large number of spelling and grammatical errors, and the use of improper sentence structure and mixed languages” (Farzindar e Inkpen 2015: 32). Ejemplos numerosos en este sentido existen en plano fono-ortográfico, dado que muchos usuarios, en el intento de enviar mensajes muy cortos, han reemplazado el grupo *que* por el grafema *k* o *q* y el grupo *de* por la consonante *d*, como en el ejemplo: “He visto en los informativos, parte d esas entrevistas y q orgullo, al escuchar, lo q los periodistas dicen de ti...”⁷. De la misma forma, la preposición *por* y el grupo *ch* se han sustituido por el grafema *x* (*escuxar*, *muxo*, *xque*). De esta tendencia hacia lo breve ha resultado una disminución de la creatividad lexical y también han derivado acortamientos de palabras (*prefes*, *porfa*, etc.), uso de acrónimos (*OMG*, *LOL*, *WTF*, etc.) y falta de signos de puntuación para ahorrar caracteres (ejemplo: “Escuxando a @dvicioficial no puedo dejar d escuxar sus canciones ojala (algun dia) pueda verlos en concierto xro necesaria 1 milagro”⁸). Aunque todos estos rasgos se puedan observar

⁷ Twitter. 15/06/2017. https://twitter.com/fati_metro/status/875348904669319168 [21/06/2017].

⁸ Twitter. 13/04/2017. <https://twitter.com/fersalmari88/status/852596067275345920> [30/04/2017].

también en los textos de *Facebook*, la concisión de *Twitter* contrasta con las frases largas que abarcan mucho contenido, propias de la primera plataforma.

Otro elemento fundamental para entender la actividad de *Twitter* es el término *hashtag*. “Because there’s no way on Twitter to categorize a message or to say, ‘All these messages are about the same thing’, users created an ad hoc solution: When somebody wants to designate related messages, they come up with a short term and prefix it with the # symbol” (O’Reilly y Milstein 2012: 53). En el estudio de Evans (2016: 5) se menciona que los usuarios “utilize hashtags as if dialoguing with the content of their own tweet; this allows an initial stance act to take place”. Por consiguiente, el *hashtag* expresa la actitud del hablante hacia la otra parte de la frase, completando la información proporcionada por esa y desempeñando un papel dialógico. Por ejemplo, el comentario siguiente sin el *hashtag* no hubiera dejado claro por qué y en qué condiciones la persona en cuestión expresaba su apreciación hacia la otra: “No me esperaba menos de tí, gran persona más grande corazón #diamundialdelrefugiado #TuSillaSuRefugio ♥”⁹. La palabra clave clarifica que se trata de una actividad relacionada con el Día Mundial del Refugiado. El *hashtag* es muy común ahora tanto en *Facebook* como en *Instagram*, aunque es más útil en *Twitter* por la posibilidad que ofrece de reducir el contenido del texto, de evitar las explicaciones sobre el contexto comunicativo y de desambiguar el mensaje.

El *tweet* representa otra componente de la plataforma y se refiere a las publicaciones en sí, las que aparecen en el *Timeline*, que constituye el apartado donde se pueden visualizar todos los *tweets*. Es importante notar que “tweets are challenging because they do not contain much contextual information and assume much implicit knowledge. Ambiguity is a particular problem since we cannot easily make use of coreference information” (Farzindar e Inkpen 2015: 70). Por otra parte, el *retweet* representa una manera de distribuir algo publicado por otra persona, pero también de evitar la redundancia y la repetición. Por consiguiente, el usuario no tiene que explicar lo que ha visto o leído en un material, sino que puede compartirlo directamente y añadirle un mensaje personal. De la misma forma, el *retweet* es una manera de expresar el aprecio hacia una publicación, aunque no se haga a través de un comentario.

El servicio de mensajería privada también existe en esta red, con lo cual en este caso otra vez se puede hablar de una combinación entre *modalidades sincrónicas* de comunicación, y *asincrónicas* (los *tweets* que permiten comentarios posteriores).

Cabe mencionar que, en contraste con *Facebook*, donde el *tag* representa el nombre del usuario de color azul que contiene un hipervínculo hacia su

⁹ Twitter. 20/06/2017. <https://twitter.com/mammen70/status/877257261172887553> [21/06/2017].

página, en el caso de *Twitter* las referencias a un otro internauta se realizan a través del símbolo @, seguido por el nombre del usuario (ejemplo: “En respuesta a @_danielmartin_Entiendes ahora xq te queremos tanto @_danielmartin_? Tienes un gran corazón. Grande, muy grande. Queremos ver pronto ese vídeo!!(☺♥”¹⁰). Los comentarios de *Twitter* requieren el *tag* desde el principio del mensaje, contribuyendo a la labor de desambiguación de este. Las dos técnicas tienen el propósito de notificarle al usuario al que se le dirigen las palabras, evitándose de esta forma los errores de comprensión del mensaje.

El lenguaje de *Instagram*

Instagram es una plataforma de *Foto Sharing*, que se centra en la publicación de fotos y vídeos y en la valoración de estas por los usuarios. La red fue creada por Kevin Systrom y Mike Krieger, y lanzada en 2010 como aplicación para teléfono, aunque dos años después fue adquirida por *Facebook*.

El uso de *Instagram* se relaciona mucho con el de los teléfonos inteligentes, que facilitan la realización, la modificación y la difusión de las fotos, a través de la cámara incorporada y de las posibilidades ofrecidas por el sistema operativo. La actividad principal de la red y de su aplicación es la de compartir, valorar y comentar las fotos de los perfiles seguidos. A su vez, cada usuario dispone de un número de *seguidores* (*followers*), que opinan sobre las creaciones gráficas de este y tienen la posibilidad de valorarlas a través del botón de aprecio que se les pone a disposición. De la misma forma que *Twitter*, *Instagram* tampoco se basa en la creación de una comunidad de amigos, como ocurre en *Facebook*, sino en una lista de *seguidores*.

Marcelino Mercedes (2015: 13) destaca cómo los jóvenes empiezan a sentirse más atraídos por *Instagram* que por *Facebook*, porque “pueden expresarse mejor y sentirse libres de las expectativas y limitaciones sociales que presentan para ellos una red como Facebook”. Una de las actividades importantes que los usuarios desempeñan en *Instagram* y en *Twitter* es la de seguir a las personalidades, ocupación que ha decrecido últimamente en *Facebook*.

Hay dos conceptos clave que marcan fundamentalmente la manera en la que los jóvenes hacen uso de *Instagram*, aunque no sean propios solo de esta: el *sexting* y el *selfie*. El primero se refiere a fotografías muy provocativas que los jóvenes suelen publicar y que se difunden con mucha rapidez. Dado que “There is no clear boundary between the child and the cell phone or computer; the technology is in every way an extension of the child’s body and

¹⁰ Twitter. 14/07/2017.

<https://twitter.com/McSuarezmendez/status/885797846141763585> [29/07/2017].

consciousness” (Durham 2016: 45), la generación joven presenta una muy grande afinidad hacia la expresión de su personalidad a través de los recursos tecnológicos. En cuanto al propósito del *selfie*, cabe mencionar que este está íntimamente entrelazado con el anterior, visto que la acción de realizar una “autofoto” usando filtros coincide en la mayoría de los casos con la intención de atraer, de provocar. La gran cantidad de *selfies* que se han realizado en los últimos años indica la conversión de esta práctica en un fenómeno global. Su papel en la comunicación es también fundamental, porque “The selfie, the focus of the dialogue, accumulates unpredictable likes and comments as if it is magically socializing with its user. Thus, the user can become engaged in a conversation between his or her self, selfie, and social network” (Wendt 2014: 22). Las imágenes son los elementos que generan el comienzo de las conversaciones, a causa de que la plataforma no ofrece la posibilidad de publicar otro tipo de material. Sin embargo, las imágenes suelen ir acompañadas por algún mensaje del usuario o por el *hashtag*: “As a form of metadata, the hashtag (#) on Instagram is a tool that allows people to assign words or short phrases to their images and browse for other images” (Wendt 2014: 33). De la misma forma, el *hashtag* contribuye a la construcción de la identidad *online* del participante, junto con los filtros que se le añaden a la foto: “The filters and hashtags that we add to our selfies enhance our images and make them appear extraordinary to us. These functions provide us with the promise of pluripotentiality and allow us to become timeless and omnipresent on Instagram’s platform” (Wendt 2014: 47). Igual que en *Twitter*, en *Instagram* también se añade el *hashtag* para explicarle al lector el contexto conversacional, en este caso el de la realización de la foto, aunque la aplicación no le imponga al usuario condiciones de longitud del mensaje: “Cenita de cumple!! #cumplemalonda♡ #vacaciones #4díasparaCluj”¹¹. En cuanto al *tag*, cabe señalar que se realiza igual que en *Twitter*, es decir juntando el símbolo @ y el nombre del usuario al que se le dirige el comentario: “Un placer, siempre @albertdenn”¹².

Si quisiéramos analizar el concepto de *asincronicidad* y el de *sincronicidad* en el lenguaje de *Instagram*, deberíamos poner de relieve la presencia del servicio de mensajería privada como *modalidad sincrónica* de comunicación, y la posibilidad de añadir comentarios en las fotos como *modalidad asincrónica*. Las oraciones de *Instagram* no tienen límite de espacio, con lo cual se parecen a las de *Facebook*

¹¹Instagram.

https://www.instagram.com/p/BS63rtEDmOmyMYNzRFNGz9CY6FzguB_ShCo9eg0/?taken-by=crisgalvez312 [24/04/2017].

¹²Instagram.

https://www.instagram.com/p/BRoeoQqDOs1V_9tVqqhegRtRhacOnPAj4vWYsg0/?taken-by=lucyvabis [24/04/2017].

desde el punto de vista sintáctico. Los comentarios pueden abarcar varias oraciones entrelazadas solo por la coma o los tres puntos, imitando el flujo de pensamientos del hablante y la manera oral de expresión, como en el ejemplo siguiente: “me siento orgullosa de sentir vuestra humanidad y sencillez ... he estado en el bar la española ... fui por curiosidad y me lleve una sorpresa de ver gente sencilla y agradable me he quedado de piedra ... he comido muy caro en Barcelona ...”¹³. Este tipo de frases suelen encontrarse en las páginas oficiales de artistas, donde sus *seguidores* acostumbran expresar libremente su admiración o su antipatía. Sin embargo, estas contrastan fuertemente con los textos breves que se publican en los perfiles privados, textos que muchas veces consisten solo en una serie de *hashtags* y que se suelen añadir cuando se publica o se comenta una foto. Esta tendencia hacia la brevedad, que se origina en *Instagram* en la importancia de la foto y no del texto, se parece a la de *Twitter*, generada por las condiciones impuestas por la propia plataforma.

Otros elementos lingüísticos que se pueden observar en *Instagram* son los que son propios también de las otras dos redes, como el uso de palabras del inglés, de los acortamientos (*bio*, *insta*, *cumple*, etc.), el reemplazo del grupo *que* por el grafema *q* o *k*, el hecho de no respetar las normas ortográficas y de puntuación, como también la presencia de las marcas de oralidad: la repetición de los signos de puntuación (“Conciertazo!! Nos encantó que tocarais el 28!!! Un gran recuerdo!!! @lotuba”¹⁴), el uso de las mayúsculas para enfatizar ciertas palabras (“QUE HOY OS VEEEEEOOOOOOOOOOO!!! OJALÁ LEAIS MI PANCARTA Y OS AMARÉ SIEMPRE JAJAJA”¹⁵), la repetición de letras (“Te amooooo, nos vemos el 5 de agosto en Gran Canaria, cuento las horas los minutos y los segundoss para verte por 1a vez”¹⁶) y el uso de los emoticonos como herramienta para sustituir el lenguaje corporal (“Tienes que hacer otro concierto en sevilla, POR FAVOR!!!!!!!!!!!! 😊😊😊 @crislovepitu”¹⁷).

Conclusiones

Según David Crystal, “Any attempt to characterize the language of the Internet, whether as a whole or with reference to one of its constituent

¹³Instagram. <https://www.instagram.com/p/BVU8CzyB7eN/?taken-by=estopaoficialcf> [20/06/2017].

¹⁴Instagram. <https://www.instagram.com/p/BWqw3fyAUlt/?taken-by=laorejadevangogh> [24/07/2017].

¹⁵Instagram. <https://www.instagram.com/p/BW2X1njAXAy/?taken-by=laorejadevangogh> [24/07/2017].

¹⁶Instagram. <https://www.instagram.com/p/BVaTamyBwYp/?taken-by=melendioficial> [20/06/2017].

¹⁷Instagram. <https://www.instagram.com/p/BVLU-giBrrp/?taken-by=melendioficial> [20/06/2017].

situations, immediately runs up against the transience of the technology” (2004: 224). Por consiguiente, nuestras observaciones tampoco son invariables e inalterables, puesto que ellas se refieren al estado del lenguaje utilizado en las tres modalidades más utilizadas de comunicación de *social media*, en un momento determinado del tiempo.

Facebook, *Twitter* e *Instagram* son redes virtuales híbridas que, como hemos mencionado anteriormente, engloban tanto modalidades de comunicación *asincrónicas*, en forma de comentarios para diferentes publicaciones y conversaciones de grupo que permiten intervenciones posteriores, como también modalidades *sincrónicas*, representadas en principal por la mensajería privada. La organización de las intervenciones iniciativas y reactivas es parecida en todas estas plataformas, aunque el hecho de funcionar cada una en concordancia con objetivos diferentes de comunicación hace que los usuarios empleen el lenguaje de manera distinta.

La actividad en *Facebook* se basa en gran parte en la formación de grupos de conversación que le permitan al usuario experimentar el sentimiento de pertenencia a una comunidad, razón por la cual los participantes suelen emplear un lenguaje mucho más rico en modalidades expresivas (expresiones vulgares, coloquiales e idiomáticas, diminutivos, aumentativos), cuyo fin es el de mostrar afinidad o antipatía hacia los demás internautas. *Facebook*, la red más utilizada de todas, es la que ofrece más posibilidades de expresión y menos constricciones a la hora de redactar los textos. Por otra parte, los usuarios de *Twitter* no muestran la misma creatividad lingüística, puesto que, al menos hasta recientemente, se han regido por la necesidad de emplear un número reducido de caracteres, hecho que ha determinado un uso más frecuente de acortamientos, acrónimos y oraciones de sintaxis simple. El propósito de diseminar la información más interesante en un espacio reducido representa el objetivo de esta plataforma, con lo cual su configuración presenta diferencias importantes frente a la de *Facebook*. La misma apariencia de brevedad se puede observar también en *Instagram*, donde el papel significativo de las fotos determina muchas veces la reducción de las modalidades expresivas a una serie de apreciaciones relacionadas con estas, sin que los usuarios busquen en la plataforma un terreno propicio para la creación de una comunidad.

En conclusión, nuestro estudio no pretende constituir un análisis exhaustivo de los rasgos lingüísticos que se pueden observar en la comunicación de los jóvenes españoles en las redes sociales, sino que quiere relevar la variedad de modalidades de expresión cuya aparición permite el ámbito virtual, y los propósitos comunicativos que los internautas siguen a través de su empleo.

Bibliografía

- BARRIO FERNÁNDEZ, Ángela y Ruiz Fernández, Isabel. “Los adolescentes y el uso de las redes sociales”. *International Journal of Developmental and Educational Psychology* 1 (2014): 571-576.
- BOLANDER, Brook y Locher, Miriam A. “«Peter Is a Dumb Nut»: Status Updates and Reactions to Them as, «Acts of Positioning» in Facebook”. *International Pragmatics Association* (2015): 99-122 <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/227160/1/content.pdf> [20/08/2017]
- CRYSTAL, David. *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- DEL FRESNO GARCÍA, Miguel, Daly, Alan J. y Supovitz, Jonathan. “Desvelando climas de opinión por medio del Social Media Mining y Análisis de Redes Sociales en Twitter. El caso de los Common Core State Standards”. *REDES - Revista hispana para el análisis de redes sociales* 1 (2015): 53-75.
- DURHAM, Meenakshi Gigi. “Sexting It Up”. *Technosex: Precarious Corporealities, Mediated Sexualities, and the Ethics of Embodied Technics*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016. 41-61.
- EISENLAUER, Volker. *A Critical Hypertext Analysis of Social Media: The True Colours of Facebook*. Londra: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.
- EVANS, Ash. “Stance and Identity in Twitter Hashtags”. *Language@Internet* 13 (2016). <http://www.languageatinternet.org/articles/2016/evans> [23/08/2017]
- FARZINDAR, Atefeh y Inkpen, Diana. *Natural Language Processing for Social Media*. Morgan & Claypool Publishers, 2015.
- HERRING, Susan C. “Computer-Mediated Discourse”. *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell, 2001. 612-634.
- . “Grammar and Electronic Communication”. *Encyclopedia of applied linguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 1-11.
- HERRING, Susan C. y Androutsopoulos, Jannis. “Computer-Mediated Discourse 2.0”. *The Handbook of Discourse Analysis*. John Wiley & Sons, 2015. 1-25.
- MAÍZ-ARÉVALO, Carmen. “«Just click ‘Like»: Computer-mediated responses to Spanish compliments”. *Journal of Pragmatics* 51 (2013): 47-67.
- MARCELINO MERCEDES, Georgina Victoria. “Migración de los jóvenes españoles en redes sociales, de Tuenti a Facebook y de Facebook a Instagram. La segunda migración”. *Icono 14* vol. 13 (2015) 48-72.
- O'REILLY, Tim y Milstein, Sarah. *The Twitter Book*. Sebastopol: O'Reilly Media, 2012.
- ORDUN, Güven. “Millennial (Gen Y) Consumer Behavior. Their Shopping Preferences and Perceptual Maps Associated With Brand Loyalty”. *Canadian Social Science* 4 (2015): 40-55.
- RAIMONDO ANSELMINO, Natalia, Reviglio, María Cecilia y Diviani, Ricardo. “Esfera pública y redes sociales en Internet: ¿Qué es lo nuevo en Facebook?”. *Revista Mediterránea de Comunicación* 1 (2016): 211-229.

WENDT, Brooke. "The Allure of the Selfie: Instagram and the New Self-Portrait". *Network Notebooks* # 8. 2014. [http://networkcultures.org/wp-content/uploads/2014/10/The Allure of Selfie photos.pdf](http://networkcultures.org/wp-content/uploads/2014/10/The_Allure_of_Selfie_photos.pdf) [25/08/2017]

Fuentes electrónicas

- Facebook: El Informer UPV <https://www.facebook.com/InformerUPV/> [desde 04/2017 hasta el presente].
- Facebook: El Informer de la UA <https://www.facebook.com/ElInformerUA/> [desde 04/2017 hasta el presente].
- Facebook: Informer: Universidad de Zaragoza <https://www.facebook.com/informeruniversidadzaragoza/> [desde 04/2017 hasta el presente].
- Facebook: El Informer de la UB – Facultat de Filologia <https://www.facebook.com/elinformerubfilologia/> [desde 04/2017 hasta el presente].
- Facebook: Informer UAH <https://www.facebook.com/informeruah/> [desde 04/2017 hasta el presente].
- Facebook: Filósofos del Tinder <https://www.facebook.com/Fil%C3%B3sofos-del-Tinder-1178466408909709/> [desde 04/2017 hasta el presente].
- Twitter: David Bisbal <https://twitter.com/davidbisbal> [desde 04/2017 hasta el 09/2017].
- Twitter: DVICIO <https://twitter.com/dvicioficial> [desde 04/2017 hasta el 09/2017].
- Twitter: Maluma <https://twitter.com/maluma> [desde 04/2017 hasta el 09/2017].
- Twitter: Daniel Martín <https://twitter.com/danielmartin> [desde 04/2017 hasta el 09/2017].
- Twitter: Enrique Iglesias <https://twitter.com/enriqueiglesias> [desde 04/2017 hasta el 09/2017].
- Twitter: Pablo Alborán <https://twitter.com/pabloalboran> [desde 04/2017 hasta el 09/2017].
- Twitter: Manuel Carrasco <https://twitter.com/manuelcarrasco> [desde 04/2017 hasta el 09/2017].
- Twitter: Ana Mena <https://twitter.com/AnaMenaMusic> [desde 04/2017 hasta el 09/2017].
- Instagram: La Oreja de Van Gogh <https://www.instagram.com/laorejadevangogh/> [desde 04/2017 hasta el presente].
- Instagram: Melendi Oficial <https://www.instagram.com/melendioficial/> [desde 04/2017 hasta el presente].
- Instagram: Estopa Oficial <https://www.instagram.com/estopaoficial/> [desde 04/2017 hasta el presente].



DIDAKTIKON

Gemma Santiago Alonso
Universidad de Liubliana

Los efectos de la instrucción de procesamiento con input/output enriquecido para la adquisición del artículo en español

Recibido: 01.03.2017 / Aceptado: 29.10.2017

Resumen: Este artículo presenta los resultados de nuestro estudio empírico en el que se valida estadísticamente tanto la enseñanza/aprendizaje del artículo desde la perspectiva de la gramática cognitiva, como su adecuación al aula de lengua extranjera mediante un modelo de instrucción de procesamiento compuesto por materiales de información explícita sobre el artículo y un paquete de instrucción de actividades con input/output enriquecido. Para el estudio empírico se tuvo en cuenta un estudio preliminar que identificó los problemas más conflictivos. En cuanto al procedimiento del estudio, los grupos de investigación fueron divididos en dos grandes grupos correspondientes a un grupo de instrucción tradicional (G-IT) y un grupo de instrucción de procesamiento (G-IP). Lo singular de nuestro estudio es que tanto para el grupo de instrucción

Abstract: This article presents the results of our empirical study which statistically validated the teaching/learning of the article through an operative model from the cognitive grammar perspective and its adequacy for the foreign language classroom through a model of processing instruction consisting of explicit information materials about the article and an enriched input/output activity instruction package. For the empirical study, a preliminary study, which identified the most conflicting problems, was taken into account. As for the procedure of the study, the research groups were divided into two large groups corresponding to a traditional instruction group (G-IT) and a processing instruction group (G-IP). The unique feature of our study is that for both the traditional instruction group and the processing instruction group the teaching of grammar was from a significant point of view.

tradicional como para el de instrucción de procesamiento la enseñanza de la gramática fue desde un punto de vista significativo. Los resultados finales mostraron que el procesamiento de instrucción con input/output enriquecido tuvo efectos positivos en la adquisición del artículo en español, y en comparación con el grupo de instrucción tradicional (G-IT), los efectos del grupo de instrucción de procesamiento (G-IP) fueron superiores.

Palabras clave: adquisición del artículo; instrucción de procesamiento; gramática cognitiva; input/output enriquecido

The final results showed that the processing instruction with enriched input/output had positive effects in the acquisition of the article in the Spanish language, and in comparison with the traditional instruction group (G-IT) the effects of the processing instruction group (G-IP) were superior.

Key words: acquisition of the Spanish article; processing instruction; cognitive grammar; enriched input/output.

1. Introducción

Investigaciones como las de Hawkins (2000), Ionin *et al.* (2004) o García Mayo y Hawkins (2009) han puesto de relieve el creciente interés por la adquisición/aprendizaje del artículo de aprendientes cuya lengua materna no incluye necesariamente la existencia de un elemento léxico o una marca morfológica explícita para el artículo. García Mayo y Hawkins (2009) sostienen que la gramática universal proporciona un parámetro semántico con dos opciones para aquellas lenguas que tienen un sistema de dos artículos: o bien los artículos codifican definitud o bien especificidad, pero nunca ambas. Es lo que Ionin *et al.* (2004) han pasado a denominar el parámetro de selección del artículo (*Article Choice Parameter*). La cuestión ahora es que aunque los hablantes de una L2 o lengua extranjera (cuya L1 o lengua materna carece de marca de artículo) tengan acceso al parámetro de selección del artículo en la medida que desarrollan su propia interlengua específica para la L2 que está aprendiendo (en la investigación de Ionin *et al.* utilizaron como informantes aprendientes de inglés cuyas lenguas maternas eran el coreano y el ruso¹), dichos hablantes no tienen datos suficientes desde el *input* recibido para fijar el parámetro en su valor adecuado de definitud. La consecuencia directa a la que llegan Ionin *et al.* (2004: 5) en su investigación es que el parámetro de selección del artículo “is a statement

¹ Ionin *et al.* (2004) se centraron en su investigación en la sustitución de los errores hechos por aprendientes de inglés como L2 cuyas lenguas maternas (coreano y ruso) carecen de marca explícita del artículo. Tras la investigación concluyeron que la interlengua de dichos hablantes fluctúa entre la definitud y la especificidad según el parámetro de selección del artículo propuesto por ellos.

about definiteness and specificity, which are not the only properties of articles cross-linguistically but the only discourse-related features that underlie article choice”.

En el caso de los aprendientes cuya lengua materna es el esloveno (la lengua materna de los sujetos de nuestra investigación), análisis empíricos como los de Santiago Alonso (2009, 2014) ya confirmaron que la adquisición del artículo podría constituir uno de los mayores problemas, entendiéndose que la disparidad de formas y contextos en cuanto al uso de la definitud en ambas lenguas pudiera producir en el aprendiente falsas analogías con estructuras de la lengua meta. De hecho, a partir de un análisis cuantitativo longitudinal de errores con respecto a la adquisición del artículo en los aprendientes eslovenos, Santiago Alonso (2009) reveló que aunque globalmente la evolución que presentan los errores en su conjunto es positiva, llama la atención que los errores producidos por omisión presenten una inestabilidad en la adquisición del artículo, influencia que se puede identificar en parte con la distancia lingüística entre la expresión de definitud en esloveno y en español. Dicha resistencia en cuanto a la adquisición del artículo en español por parte de los aprendientes eslovenos podría traducirse en errores en proceso de fosilización².

Atendiendo a la mayoría de los materiales utilizados por los estudiantes eslovenos, existe una carencia en cuanto a la atención a la enseñanza significativa del artículo. Por lo general, en los manuales hay una falta de profundización y de reflexión sobre el artículo, adoptándose en la mayoría de los casos el punto de vista de la gramática tradicional donde aparecen actividades de manipulación mecánica, y dejando de lado el componente pragmático-discursivo. Pizarro Escabia (2012), tras un análisis cuantitativo y cualitativo sobre el grado de atención al uso del artículo en los manuales de español como lengua extranjera (E/LE), ha demostrado la casi inexistencia de materiales que se dediquen a la adquisición del artículo en español desde una perspectiva significativa³. Asimismo, la mayoría de los materiales carecen de claridad en las explicaciones sobre la oposición entre la presencia/ausencia de los artículos, y sobre todo presentan una falta de sistematicidad en el

² Investigaciones similares a las de Santiago Alonso (2009) pero con otras lenguas maternas han mostrado los mismos resultados. Entre otras: Santos Gargallo 1993 (con aprendientes serbios del español); Fernández López 1997 (con aprendientes japoneses del español); Lin 2003 (con aprendientes chinos del español); Tarrés Chamorro, 2003 (con aprendientes polacos del español); Trenkić 2004 (con aprendientes serbios del inglés); Denst 2006 (con aprendientes rusos del español); Ionin y Montrull 2009 (con aprendientes rusos y coreanos del inglés); Maldonado Martínez 2013 (con aprendientes letones del español).

³ A pesar del escaso número de materiales, hemos de destacar recientes trabajos como los de Alonso Raya *et al.* (2005), Ruiz Campillo (en Chamorro *et al.* 2006), Castañeda (2014) y Díaz y Yagüe (2015).

tratamiento del artículo. Esta falta de atención en el significado por parte de los materiales de E/LE pone de relieve la necesidad de explicitar la enseñanza del artículo a lo largo de todos los años que dure el proceso de adquisición de la lengua. Por otro lado, Pihler Ciglič (2014: 391) subraya la necesidad de una selección sistemática en los materiales didácticos en los niveles más altos (B2-C2) que respondan tanto a la madurez gramatical adquirida por los aprendientes a lo largo de todos los años de instrucción como a los aspectos comunicativo-pragmáticos y semánticos.

Las implicaciones didácticas derivadas de lo anteriormente presentado obligan a reflexionar sobre la metodología y los materiales utilizados en el aula para la enseñanza del artículo, ya que tanto los errores analizados, las estrategias utilizadas, como el problema de fosilización de dichos errores subrayan claramente insuficiencias didácticas y metodológicas.

La motivación y el punto de partida de la presente investigación ha sido, pues, la de dar respuesta a una de las zonas opacas con las que se enfrenta muchos aprendientes de español como L2: la adquisición del artículo. Para ello, se ha abierto una línea de investigación para la creación de herramientas susceptibles de construir significados en la L2 a través de una enseñanza explícita del artículo mediante la enseñanza significativa del artículo en español desde la perspectiva de la gramática cognitiva —siguiendo los trabajos de Ruiz Campillo (1998), Dirven y Radden (2007), Castañeda y Chamorro (2014) y Montero (2014b)—, junto con el diseño de un modelo de instrucción de procesamiento con *input/output* estructurado según el modelo de VanPatten (1996, 2002, 2004, 2007)⁴. El objetivo final de este artículo es presentar los resultados de nuestro estudio empírico en el que se valida estadísticamente tanto la enseñanza/aprendizaje del artículo desde la perspectiva de la gramática cognitiva, como su adecuación al aula de lengua extranjera mediante el modelo de instrucción de procesamiento compuesto por materiales de información explícita sobre el artículo y un paquete de instrucción de actividades con *input/output* enriquecido.

2. Herramientas para una enseñanza significativa del artículo

2.1 La gramática cognitiva

Siguiendo los principios de la gramática cognitiva y utilizando el modo operativo de Ruiz Campillo (1998) como instrumento metodológico, hemos configurado una propuesta para una enseñanza significativa del artículo en español. En dicha propuesta se han inscrito los valores prototípicos y extendidos del modelo de Montero (2014b) en los primeros estadios de

⁴ Véase Santiago Alonso (2017) para una descripción detallada del modelo de la instrucción de procesamiento para el artículo en español utilizado en esta investigación.

adquisición, combinados con los modelos de Dirven y Radden (2007) y de Castañeda y Chamorro (2014) en los niveles superiores (B1, B2 y C1), siempre desde los valores esquemáticos que propone el modelo de Ruiz Campillo (1998) para explicar significativamente el artículo en español. La configuración del modelo se ha basado en la idea de Langacker (2008) de entender los artículos como *grounding elements* o elementos de actualización que establecen una conexión básica entre los interlocutores y lo evocado por el contenido de un *nominal grounding* (los sintagmas nominales), por lo que los artículos se convierten en anclajes que actualizan las expresiones nominales en una determinada dimensión deíctica referida o relacionada con los interlocutores. Desde esta perspectiva, la enseñanza significativa del artículo que propone nuestro modelo se desarrolla con un mínimo de valores de operación prototípicos, en este caso las operaciones de determinación de cuantificación y referencialidad (selección y situación) que tanto en los planos particulares como en los genéricos planteaban Castañeda y Chamorro (2014). Es decir, los valores esenciales prototípicos para la operatividad del modelo gramatical para el artículo que se ha propuesto son la referencialidad, la cuantificación y la intensificación.

2.2 El procesamiento del *input*

Numerosas investigaciones (Doughty 2004; Cadierno 1995; VanPatten y Cadierno 1993; Ellis 2001 entre otros) ya han dejado clara la efectividad de la instrucción explícita para la evaluación posterior a la instrucción del aprendizaje de formas gramaticales. Frente a la enseñanza gramatical tradicional basada en la producción⁵, desde hace unos años en Estados Unidos ha surgido y se ha desarrollado un nuevo tipo de enseñanza gramatical basada en el procesamiento del *input*. Este nuevo tipo de enseñanza nace de la necesidad de integrar los mecanismos y estrategias que el aprendiente aplica cuando procesa la información de una L2, y de la necesidad de examinar la relación existente entre la forma en la que los aprendientes procesan el *input* y la adquisición de la L2. Aunque se podría tomar como precursor a Terrell, y su propuesta inicial de este nuevo tipo de enseñanza planteada en 1991, VanPatten es uno de los grandes artífices, quien empieza a plantear nuevos retos al tipo de enseñanza en el año 1992 (*cf.* Cadierno 2010: 4-5).

Dentro del proceso de la adquisición de segundas lenguas en un contexto de instrucción, los elementos constructores esenciales de conocimiento en la interlengua de los aprendientes son el *input*, ya que los aprendientes acceden al *input* para construir una representación mental de la gramática que están

⁵ Desde una perspectiva general, en la enseñanza tradicional de la gramática los aprendientes practican una determinada forma o estructura, y se les proporciona el *input* que necesita para la construcción de la representación mental de la estructura misma.

adquiriendo (*cf.* VanPatten 1996: 13). Ya Gass en 1997 advirtió la importancia del *input* como constructo dentro de la adquisición de segundas lenguas, puesto que, como sostiene la autora, ningún individuo puede aprender una L2 sin exponerse a ningún tipo de *input*. Lo esencial que debe darse para que la adquisición se produzca dentro del aprendiente es exponerle a un *input* comprensible, puesto que “all cases of successful first and second language acquisition are characterized by the availability of comprehensible input” (Larsen-Freeman y Long 1991: 142). Es decir, para que el aprendiente sea capaz de asimilar *input* comprensible es necesario que tanto la forma lingüística como el significado sean detectados y ensamblados en la mente del hablante de tal manera que se lleve a cabo con éxito el procesamiento y la consiguiente comprensión de una forma lingüística, por lo que se pasa del *input* comprensible al *input* detectado por el aprendiente, que si lo procesa con éxito es capaz de convertirlo en *intake*, entendiéndolo como “the linguistic data actually processed from the input and held in working memory for further processing” (VanPatten 1996: 7).

Lo que VanPatten plantea es un cambio de perspectiva sobre la instrucción gramatical tradicional mediante el procesamiento del *input*. Si la enseñanza tradicional fija su atención en la producción o el *output* del aprendiente, lo que VanPatten sostiene ahora es enfocarse en el tipo de *input* al que va a estar expuesto el aprendiente para su posterior procesamiento. Este nuevo tipo de enseñanza implica prestar atención especial al *input* proporcionado al aprendiente para que este pueda construir la representación mental de la estructura que desea procesar, y en última instancia, adquirirla. Las metodologías dentro del procesamiento del *input* se centran, pues, en la manera en la que un aprendiente expuesto al *input* procesa parte de este (*intake*) y lo incorpora a su interlengua utilizando una serie de estrategias psicolingüísticas.

A lo largo de los últimos veinte años se han realizado numerosas investigaciones cuyo objetivo ha girado alrededor de la aplicación de la instrucción de procesamiento a distintas formas meta, siempre comparando sus efectos con la instrucción gramatical tradicional. En los primeros estudios realizados por VanPatten y Cadierno (1993) y Cadierno (1995) la forma lingüística con la que se trabajaron fueron el procesamiento de los pronombres objeto en español (*cf.* VanPatten y Cadierno 1993) y el del pretérito perfecto simple (*cf.* Cadierno 1995). Los resultados de las investigaciones fueron unánimes: aquellos aprendientes que habían recibido instrucción gramatical de procesamiento habían mejorado significativamente tanto en las actividades de interpretación o comprensión como en las de producción, mientras que aquellos aprendientes que solo habían recibido instrucción gramatical tradicional habían mejorado solo en las actividades de producción pero no en las de interpretación.

A partir de estos primeros estudios, comienzan a aparecer réplicas que tienen por objeto validar la hipótesis de si los efectos de la instrucción de procesamiento del *input* son generalizables a otras formas lingüísticas meta. Entre otras investigaciones, Farley (2004) ya demostró los efectos positivos de la instrucción de procesamiento con el modo subjuntivo en contexto de duda, Cheng (2004) analizó la instrucción de procesamiento con el contraste entre ser y estar, y Llopis García (2009) investigó el efecto de la instrucción de procesamiento en las oraciones de relativo en subjuntivo.

Todas las investigaciones realizadas hasta el momento constatan que la instrucción gramatical de procesamiento tiene como resultado un mejor rendimiento por parte de los aprendientes tanto en comprensión como en producción, mientras que la instrucción tradicional basada en la producción solamente produce efectos positivos en los procesos de producción, y no tanto en los de interpretación. La metodología planteada aquí ha suscitado un gran interés por las numerosas investigaciones⁶ que así lo corroboran dentro del campo de la adquisición de segundas lenguas, lo cual demuestra que los fundamentos de la instrucción de procesamiento es un instrumento de gran utilidad tanto para lingüistas como para profesores del aula de LE que está permitiendo dilucidar cómo funciona la interlengua de los aprendientes de una L2, y sobre todo, cómo esta metodología puede ayudar a que su interlengua siga desarrollándose y mejorando dentro del aula de LE.

3. Investigación⁷

3.1 Diseño del estudio

En relación con la secuenciación del protocolo de investigación, se plantearon como objetivo responder a las siguientes cuatro preguntas de investigación:

1. ¿Tendrá la enseñanza del artículo desde la perspectiva de la gramática cognitiva y el modelo de instrucción de procesamiento un efecto significativo en las pruebas de evaluación (postest 1 y postest 2)?
2. ¿Habrá diferencias significativas entre los resultados según los niveles de los dos grupos de instrucción de procesamiento en el aprendizaje del artículo durante las pruebas de evaluación?
3. ¿Habrá diferencias significativas entre los grupos de instrucción en el aprendizaje del artículo durante las pruebas de evaluación?

⁶ Para una revisión pormenorizada de todas las investigaciones realizadas hasta el momento, véase Llopis García (2009: 41-60), VanPatten (2002: 769-799) y Benati (2001: 97-101).

⁷ Parte de los resultados empíricos de la presente investigación fue ya publicada parcialmente por la autora en la revista *Vestnik* (2016). Aquí presentamos la investigación completa.

4. ¿Habrá diferencias significativas entre los dos grupos de instrucción en el aprendizaje del artículo durante las pruebas de evaluación en los efectos de la instrucción a largo plazo?

Por lo que respecta al análisis estadístico de cada hipótesis se han utilizado análisis de varianza ANOVA, y pruebas de Levene y Welch para la confirmación de la validez de los resultados obtenidos.

Para la presente investigación empírica se contó con la participación de 119 estudiantes inicialmente, aunque finalmente se quedaron en 106 al tener que descartar a aquellos participantes que habían faltado a alguna de las fases de instrucción o no habían realizado alguna de las tres pruebas de evaluación que formaron parte del estudio o no tenían como lengua materna el esloveno u otra lengua eslava. En cuanto a la lengua materna de los participantes, hubo 3 cuya lengua materna era el croata, 1 el serbio y 1 el macedonio (los 101 participantes restantes tenían el esloveno como lengua materna). También se aceptaron bilingües (2 esloveno-croata y 1 esloveno-serbio), excepto aquellos casos bilingües español-esloveno (3) y esloveno-italiano (1), a quienes se descartó como participantes porque hubieran pertenecido al grupo de instrucción de procesamiento y los resultados hubieran podido afectar a la validez y fiabilidad de la investigación empírica. Tras el análisis del test de nivel DIALANG y del pretest, se descartó la idea de eliminar a aquellos participantes que hubieran obtenido más del 60% de respuestas correctas, ya que como se puede desprender de la pregunta de investigación 2, nos interesaba no sólo constatar si se ha adquirido el artículo desde la instrucción de procesamiento, sino que además —por ser la forma meta investigada objeto de problemas en el proceso de adquisición del artículo por parte de aprendientes eslovenos de los niveles más altos como ya quedó demostrado por Santiago (2004, 2009)— es de especial interés averiguar si dicha instrucción es válida y adecuada para la evolución del aprendizaje del artículo en aquellos participantes que ya tenían un conocimiento previo y estaban en los grupos con el nivel B2+/C1. La mayoría de las investigaciones realizadas desde la instrucción de procesamiento⁸ han trabajado siempre con niveles bajos o intermedios (A1, A2, B1, B2 según el MCER). No obstante, en esta investigación uno de los objetivos que más nos ha preocupado ha sido la creación de un modelo de enseñanza significativa que diera cuenta de los usos del artículo en los niveles más altos (B2+, C1 y C2 del MCER), puesto que el artículo empieza a convertirse en un error

⁸ Llopis García (2009: 42-44) ha recabado todas las investigaciones existentes dentro del marco de la instrucción de procesamiento en todas las lenguas (y no solo en español), y de las 22 investigaciones existentes, solo la de Mardsen (2006 en Llopis García 2009) trabajó con niveles intermedio y avanzados (en su caso, la forma meta fue la flexión verbal en francés a través de las 4 destrezas comunicativas).

gramatical en proceso de fosilización en los estadios más altos de los aprendientes eslovenos.

Los participantes de esta investigación fueron estudiantes de los cuatro primeros años de los estudios de Filología hispánica (estudios universitarios de grado y de posgrado) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Liubliana. La mayoría de los participantes eran mujeres (101) y las edades de ambos sexos oscilaba entre 19 y 28 años, aunque la media de edad era de 21 años. La investigación tuvo lugar durante seis semanas del semestre de invierno del año académico 2015/2016 y la investigadora fue además la instructora para todos los grupos y la encargada de la recogida de los datos.

En relación con la encuesta personal, nos interesó en primer lugar los años que habían estado en contacto con el español en un contexto formal (academias de lenguas, educación primaria y secundaria, universidad) y en un contexto informal (viajes, amigos, Erasmus, televisión, música, internet, etc.) para verificar cuánto tiempo habían estado expuestos al artículo. La mayoría de los encuestados (un 72%) habían estudiado el español 6 años o más, y solo un 9% habían empezado a estudiar español hacía menos de 3 años (aunque de estos participantes, 4 de ellos mostraron en la prueba de nivel de conocimiento DIALANG tener un nivel bastante alto –3 B2 y 1 C1 según el MCER). Por otro lado, nos fue de especial interés saber si, desde la perspectiva de los encuestados, los profesores de español que habían tenido (durante la primaria, secundaria y universidad) habían dedicado a la instrucción del artículo suficiente tiempo (en comparación con la enseñanza de ser/estar o subjuntivo) y si habían realizado la misma cantidad de ejercicios sobre el uso del artículo en comparación con otros temas gramaticales como la oposición imperfecto/pretérito perfecto simple o el subjuntivo. Nos sorprendió el alto número de respuestas (52%) que confirmaban el poco tiempo que se le había dedicado a este aspecto gramatical en las clases (en comparación con otras formas gramaticales), y en la mayoría de los casos, la instrucción formal había sido realizada durante las clases de la universidad. De nuevo hacemos referencia a investigaciones como las de Pizarro Escabia (2012) o Santiago Alonso (2009) que evidencian la poca atención que se le otorga al artículo en general tanto por parte de los materiales como por parte de los profesores, quienes en numerosas ocasiones evitan enfrentarse a este problema o tienden a simplificarlo. Por último, en la encuesta personal se les pedía igualmente a los participantes que especificaran qué problemas tenían o habían tenido con el artículo, y los resultados mostraron que un porcentaje significativo de los sujetos de investigación (un 21%) utilizaban el artículo “de oídas” o “por que les suena bien”. Además, en muchas de las encuestas recabadas se admitía no haberle prestado la misma atención ni haberle dado la misma importancia al artículo que a otros aspectos gramaticales como a la oposición subjuntivo/indicativo o pretérito perfecto simple/pretérito imperfecto. Nos resultó igualmente destacable el hecho de que para algunos de los encuestados el

artículo se redujera a una cantidad de reglas y excepciones poco lógicas que les parecía difícil de estudiar, y más todavía de utilizar.

Para la organización de los participantes en los diferentes grupos, se tuvo en cuenta el nivel de conocimiento de la gramática del español de cada participante mediante la prueba de nivel de conocimiento del español de DIALANG. Los resultados obtenidos nos permitieron dividir los 6 grupos en dos rangos de nivel según el MCER: el primer rango pertenecía a aquellos aprendientes con un nivel intermedio (B1/B2) y el segundo rango a los que obtuvieron un nivel alto (B2+/C1). Cada uno de los rangos de nivel se dividió a su vez en tres grupos de investigación en relación con el tipo de instrucción (tabla 1): el grupo que trabajó con el modelo operativo del artículo desde la perspectiva de la gramática cognitiva enmarcado dentro de una instrucción de procesamiento de *input* se denominó grupo de instrucción de procesamiento (G-IP); el grupo que trabajó con una instrucción tradicional, aunque parte de los materiales estaban también enfocados en la reflexión e interpretación del artículo pero desde una perspectiva pragmática, se llamó grupo de instrucción tradicional (G-IT); el grupo que no tuvo ninguna instrucción y al que solo se le facilitaron los materiales de información explícita sobre el artículo y el paquete de actividades de procesamiento de *input/output* (sin retroalimentación de ningún tipo) fue el grupo de control (G-C).

Tabla 1: Distribución de los participantes en los grupos (N=106)

GRUPOS	Nº DE PARTICIPANTES	NIVEL (según MRCE)	TIPO DE INSTRUCCIÓN
Grupo IP B1/B2	18	Intermedio: B1/B2	Procesamiento del <i>input</i>
Grupo IT B1/B2	17	Intermedio: B1/B2	Tradicional
Grupo C B1/B2	13	Intermedio: B1/B2	Sin instrucción (grupo de control)
Grupo IP B2+/C1	18	Alto: B2+/C1	Procesamiento del <i>input</i>
Grupo IT B2+/C1	25	Alto: B2+/C1	Tradicional
Grupo C B2+/C1	15	Alto: B2+/C1	Sin instrucción (grupo de control)

3.2. Protocolo de la investigación

La secuenciación de la instrucción para los grupos que la recibieron (G-IT y G-IP) tuvo una duración de seis semanas: cinco semanas consecutivas (una semana para informar a los participantes sobre el experimento y para completar las tres primeras pruebas de recogida de datos, tres semanas de instrucción y una última semana para completar el postest 1) y entre la quinta y la sexta semana se dejaron dos meses de espacio para la realización del postest 2 en aras de poder contrastar los efectos de la instrucción a largo plazo

según el tipo de instrucciones que habían tenido los participantes de cada grupo. Cada uno de estos grupos tuvo cada semana sesiones de 90 minutos de clase en las que se trabajaron con los diferentes materiales y paquetes de actividades destinados para cada uno de los diferentes grupos según se tratara de instrucción de procesamiento o instrucción tradicional.

Tanto las pruebas de evaluación (Pretest y postest 1 y 2) como el paquete de actividades del grupo de instrucción de procesamiento del artículo fueron pilotadas por expertos de lengua materna española (8) y por nativos hablantes del español (8) y del esloveno (8) para comprobar la eficacia, viabilidad y gramaticalidad de todos los materiales. Durante el pilotaje, a los 24 informantes del pilotaje se les pidió que realizaran cada actividad para comprobar la funcionalidad de los enunciados, revisar que sus respuestas realmente verificaban el uso o valor concreto que se necesitaba para ese ítem específico, verificar que las actividades y los ítems se podían realizar pensando conscientemente en la selección del artículo, y revisar la gramaticalidad de cada ítem en las actividades. Las aportaciones de los informantes sirvieron para modificar todos aquellos ítems que durante el pilotaje los informantes consideraron según sus respuestas incoherentes con lo que se buscaba.

Los materiales y las hojas de trabajo del grupo de instrucción tradicional combinaban ítems de producción con ítems de reflexión e interpretación, aunque en ninguno de los ítems se estructuraba un *output* o *input* enriquecido o estructurado (como sí ocurrió en el grupo de instrucción de procesamiento). En cuanto a los materiales, este grupo no contó en ningún momento con una instrucción de base cognitiva, pero se intentó estructurar los diferentes usos y valores de una manera lógica (se siguió tanto un criterio gramatical —según el tipo de sustantivo y la sintaxis oracional— como un criterio pragmático en cuanto a la explicación de sus usos). Para la elaboración y el diseño de los materiales de información explícita, nos fueron de especial interés las propuestas de Laca (1999), Leonetti (1999) y sobre todo la de Garachana Camarero (2008) por su acercamiento del artículo a los aprendientes del español como LE. En ningún momento se quiso favorecer el grupo de instrucción de procesamiento, por eso nos pareció más adecuado que ambos grupos contaran con materiales que les permitieran reflexionar sobre el uso del artículo de manera significativa, puesto que ya ha quedado de sobra demostrado por múltiples investigaciones (VenPatten y Cadierno 1993; Cadierno 1995; Collentine 1998; Farley 2004; Benati 2001; Llopis García 2009) que una instrucción tradicional con listas de usos y excepciones e ítems solo de producción tienen siempre menos éxito que una instrucción de procesamiento con *input* estructurado. El objetivo era, pues, investigar si los resultados entre la instrucción tradicional y la instrucción de procesamiento serían los mismos que en las investigaciones a las que se hizo referencia anteriormente, aun habiendo hecho reflexionar e interpretar a los

participantes del grupo de instrucción tradicional con ítems de índole no solo productiva sino también reflexiva e interpretativa. En cuanto a los niveles, todos los grupos obtuvieron los mismos materiales sin adecuarse al nivel.

3.3 Pruebas de evaluación

Para evaluar tanto el conocimiento de donde partían (pretest) como el conocimiento que adquirieron con la instrucción (postest 1 y 2), los participantes tuvieron que completar 3 diferentes pruebas. Es importante resaltar que durante las pruebas de evaluación no hubo ni corrección ni retroalimentación explícita por parte de la investigadora/docente para ninguno de los grupos, y que cada participante realizó su test de forma individual y sin ningún material explícito. Los materiales de recogida de datos fueron distribuidos por la investigadora/docente en los seis diferentes grupos durante el tiempo de la clase. En la semana 1 se recabó el pretest, en la semana 5 el postest 1 y en la semana 6 el postest 2. Tanto el pretest como el postest 1 y 2 se realizaron dentro del aula frente a la docente/investigadora, y todos los participantes en la investigación tuvieron el mismo tiempo para completarlo.

Dichas pruebas tenían un total de 91 ítems cada una de ellas (el pretest y postest 1 tuvieron exactamente los mismos ítems, mientras que para el postest 2 se modificaron los ítems aunque se mantuvieron rigurosamente los mismos usos y valores). Para esta investigación, uno de los objetivos primordiales fue verificar qué valores conocían o desconocían a partir del pretest, cuáles habían adquirido en el postest 1 (y cuáles todavía resultaban difíciles para su adquisición aun con los materiales de instrucción), y cuál era el efecto de la instrucción a largo plazo (a partir del postest 2). Para que los resultados del pretest y postest 1 y 2 fueran válidos y representativos, los 91 ítems tenían que corresponder exactamente a los mismos usos y valores del artículo en español. Sin embargo, se decidió modificar levemente los ítems del postest 2 (aunque los usos y valores eran exactamente los mismos y estaban ordenados de la misma manera que en el pretest y el postest 1) porque con la repetición del mismo test algunos participantes podrían reconocer ya la respuesta correcta. De los 91 ítems, los 72 primeros se basaron en la escala de niveles que el Plan Curricular del Instituto Cervantes (PCIC) estableció para los usos y valores del artículo en español, y que asimismo se corresponde con la escala de gradación establecida por el MCER.

Como se puede observar en la tabla 2, la descripción del uso que se preguntaba en cada uno de los ítems 1-72 corresponde al PCIC, quien utiliza como terminología artículo determinado e indeterminado, y no aluden al artículo virtual o cero sino a la restricción del artículo. Cada uno de estos ítems implicaba utilizar o el artículo *el/la/los/las/lo* o el artículo *un/una/unos/unas* o el artículo \emptyset . Para reducir el factor suerte (cada ítem del 1-72 solo tenían 3 opciones posibles como respuesta correcta), se decidió ampliar los ítems de producción, con ítems de interpretación donde se preguntaba por los mismos

usos que en 1-72, pero esta vez o bien a través de la traducción del esloveno al español (73-82), o por la distinción significativa de dos oraciones casi idénticas (83-91). Los ítems de 1-82 podían obtener 1 punto si no utilizaron el artículo correctamente o 0 si lo utilizaron correctamente. Los ítems 83-91, al ser interpretativos, cada ítem se evaluaba con 2 puntos si no habían sido interpretadas correctamente las diferencias o 0 si lo habían hecho.

En la tabla 2, se pueden observar el número de errores global (de los 106 participantes de los 6 grupos de investigación) y su evolución en las dos pruebas. La información aportada nos parece de especial interés, ya que desde un principio se pudo identificar de manera sistemática dónde están los principales problemas en cuanto a la adquisición del artículo por parte de los eslovenos. Como se puede ver, la mayoría de los errores se centran en el valor enfático del artículo en los niveles C1 y C2, y en la interpretación de pares de oraciones casi idénticas (83-91). Sin embargo, en la evolución global de los errores, sería justo esta zona la que más habría evolucionado, frente al uso enfático del artículo, cuya evolución es poco representativa. Dicha evolución es el resultado de los materiales de reflexión centrados en el significado del artículo con los que contaron tanto el grupo de instrucción tradicional como el grupo de instrucción de procesamiento y el grupo de control.

Tabla 2: Evolución de los errores de todos los participantes (N=106) de las pruebas pretest y postest 1 sobre los usos y valores del artículo establecidos por PCIC según los niveles del MCER

Nº DE ÍTEM Y USO DEL ARTÍCULO (ítems 1-82 según el Plan Curricular del Instituto Cervantes)	PRETEST (errores) N=106	POSTEST 1 (errores) N=106
A1		
1. Obligatorio el uso del artículo determinado o indeterminado con sustantivos en función de sujeto en construcciones con el verbo <i>gustar</i> .	12	8
2. Incompatibilidad del artículo con el verbo <i>saber</i> .	58	37
3. Restricción del artículo con expresiones de tratamiento del tipo <i>señor, doctor</i> , etc. cuando se trata de un vocativo.	6	5
4. Distinción entre <i>el otro/ otro</i> .	20	22
5. Presencia del artículo determinado con expresiones de tratamiento del tipo <i>señor, doctor</i> , etc cuando no nos dirigimos directamente.	48	21
6. Restricción del artículo con los posesivos.	12	12

A2		
7. Obligatorio el uso del artículo determinado en construcciones superlativas.	8	11
8. Obligatorio el uso del artículo determinado o indeterminado con sustantivos en función de sujeto.	0	1
9. Obligatorio el uso del artículo con sustantivos sujetos en construcciones con el verbo <i>gustar</i> + infinitivo.	9	22
10. Obligatorio el uso del artículo determinado o indeterminado en sustantivos que expresan actividades de ocio.	65	49
11. Incompatibilidad del artículo determinado con modificadores de gradación.	9	10
12. Delante de <i>a</i> tónica <i>la/una</i> pasa a <i>el/una</i> .	97	95
13. Restricción del artículo con atributo de profesión, nacionalidad o creencia.	39	22
14. Obligatorio el uso del artículo determinado o indeterminado con sustantivos sujetos en construcciones con el verbo <i>encantar</i> , <i>apetecer</i> ...	5	11
15. Restricción del artículo con valor de clasificación	92	65
16. Restricción del artículo determinado en cuanto a su distribución: detrás de <i>todo/toda</i> .	81	49
17. Obligatorio el uso del artículo determinado cuando es el complemento directo de verbos del tipo <i>odiar</i> , <i>amar</i> , <i>querer</i> , <i>aborrecer</i> ...	13	23
18. Restricción del artículo en sintagmas preposicionales que expresan clasificación.	35	25
19. Restricción del artículo con el verbo tener cuando expresa clasificación.	36	20
B1		
20. Uso anafórico y anafórico asociativo del artículo determinado.	14	10
21. Obligatorio el uso del artículo determinado ante sintagmas nominales restringidos.	21	22
22. Uso del artículo determinado con valor sustantivador (elipsis nominal).	31	4
23. Uso del artículo indeterminado con valor de indefinitud.	25	30
24. Uso del artículo determinado con valor definido.	54	54
25. Obligatorio el uso del artículo determinado o indeterminado con sustantivos sujetos.	61	28
26. Incompatibilidad del artículo determinado con <i>dicho</i> .	83	72

Los efectos de la instrucción de procesamiento con input/output enriquecido para la adquisición del artículo en español

B2		
27. Uso del artículo determinado con valor sustantivador.	14	7
28. Uso del artículo determinado para entidades únicas.	20	16
29. Obligatorio el uso del artículo determinado ante sintagmas nominales restringidos.	47	22
30. Incompatibilidad del artículo determinado con <i>ambos</i> .	20	19
31. Uso del artículo indeterminado con valor anafórico sin correferencia estricta seguido de modificadores restrictivos.	19	15
32. Obligatorio el uso del artículo determinado o indeterminado con sustantivos sujetos.	16	17
33. Uso del artículo indeterminado para valoraciones.	21	10
34. Uso del artículo indeterminado en sintagmas nominales con nombres no contables con modificador restrictivo.	42	27
35. Restricción del artículo con nombres contables en singular (nombres de profesión).	74	53
36. Uso del artículo determinado con valor deíctico.	2	2
37. Restricción del artículo con verbos semiauxiliares para formar predicados complejos del tipo <i>hacer noche, tener sed, dar pena...</i>	59	42
38. Uso del artículo indeterminado en atributos con valor enfático y nombre metafórico.	16	17
39. Uso del artículo determinado con sustantivos no contables para indicar totalidad.	30	24
40. Obligatorio el uso del artículo determinado ante sintagmas nominales restringidos por un sintagma preposicional.	29	25
41. Restricción del artículo en sintagmas preposicionales clasificadores.	70	47
42. Restricción del artículo determinado con <i>todo</i> cuando alude a un ejemplo representativo.	45	46
43. Obligatorio el uso del artículo determinado en complemento directo con sintagmas nominales restringidos por un sintagma preposicional.	62	46
C1		
44. Uso del artículo indeterminado con valor enfático.	58	37
45. Uso del artículo neutro <i>lo</i> con valor enfático.	30	17
46. Uso del artículo neutro con valor sustantivador.	7	6
47. Uso del artículo indeterminado ante nombre propio con valor recategorizador.	32	27

48. Uso del artículo determinado ante nombre propio con valor restrictivo.	33	18
49. Uso del artículo indeterminado para valoraciones enfáticas.	42	21
50. Uso del artículo indeterminado ante nombre propio precedido de <i>tal</i> .	49	37
51. Uso del artículo indeterminado en sintagmas para valoraciones enfáticas en sintagmas con elipsis.	91	57
52. Restricción del artículo como complementos predicativos con verbos como <i>nombrar, proclamar y declarar</i> .	85	75
53. Uso del artículo determinado en complemento predicativo con verbos como <i>proclamar, nombrar y declarar</i> cuando alude a sustantivos únicos.	3	2
54. Uso del artículo con predicados que exigen delimitación: <i>comerse, beberse, adorar, probar...</i>	55	27
55. Restricción del artículo en aposiciones adscriptivas y no identificativas.	94	90
56. Restricción del artículo en sintagmas preposicionales que expresan medio o modo.	62	41
57. Uso del artículo determinado con valor sustantivador.	29	21
58. Uso del artículo determinado tras el verbo <i>haber</i> , en sintagmas nominales acompañados de modificadores restrictivos.	91	81
59. Uso del artículo indeterminado con valor genérico-representativo de una clase.	13	26
60. Uso del artículo indeterminado con valor enfático.	84	77
61. Uso del artículo indeterminado como atributo clasificador.	5	1
C2		
62. Uso del artículo determinado con valor enfático (valor de grado máximo).	1	2
63. Uso del artículo neutro con valor enfático	67	41
64. Restricción del artículo como complementos predicativos con verbos como <i>nombrar, proclamar y declarar</i> .	86	76
65. Uso del artículo determinado seguido de preposición <i>de</i> con valor enfático con significado cuantitativo.	106	82
66. Uso del artículo determinado con valor enfático con significado cuantitativo.	43	32
67. Uso del artículo determinado en construcciones de sintagma nominal atributivo con valor sustantivador.	33	27

68. Uso del artículo indeterminado con valor sustantivador en metátesis plenas.	65	52
69. Uso del artículo indeterminado con valor enfático en combinación con <i>todo</i> en singular.	32	23
70. Uso del artículo indeterminado seguido de preposición <i>de</i> con valor enfático con significado cuantitativo.	95	79
71. Uso del artículo indeterminado con valor enfático en combinación con <i>todo</i> en singular.	24	15
72. Restricción del artículo en refranes y proverbios.	84	58
ÍTEMS PARA TRADUCIR DEL ESLOVENO		
73. Uso del artículo determinado con valor deíctico	16	9
74. Uso del artículo con sustantivos en función de sujeto.	23	12
75. Uso del artículo con sustantivos en función de sujeto aunque tengan valor genérico.	32	27
76. Uso del artículo con predicados que exigen delimitación.	15	6
77. Uso del artículo determinado en contextos anafóricos y anafóricos asociativos.	24	4
78. Distinción entre clasificación de un objeto y objeto identificado desde la ausencia/presencia del artículo.	64	23
79. Distinción de la ausencia/presencia del artículo con predicados delimitados y clasificatorios.	70	17
80. Distinción del artículo en plural/singular para delimitar/no delimitar el sustantivo.	58	38
81. Distinción en el contexto entre clasificación y entidad única.	94	80
82. Uso del artículo para expresar valoración.	45	20
PARES MÍNIMOS: INTERPRETACIÓN DE AUSENCIA/PRESENCIA DEL ARTÍCULO	N=212	N=212
83. Espacio físico vs. costumbre cotidiana repetitiva.	198	108
84. Expresión cuantitativa imprecisa vs. Expresión de la totalidad.	160	102
85. Nombres propios vs. Nombres propios restringidos.	126	72
86. Clasificador vs. definido	176	84
87. Complemento circunstancial de medio vs. complemento circunstancial de instrumento.	178	60
88. Complemento circunstancial de modo vs. complemento circunstancial de lugar.	186	80

89. Complemento circunstancial de modo vs. complemento circunstancial de instrumento.	192	68
90. Predicados clasificadores vs. predicados delimitados o expresión cuantitativa imprecisa vs. expresión de la totalidad.	204	104
91. Expresión del valor enfático	158	76

3.4 Resultados y análisis de los datos

Los resultados fueron analizados e interpretados teniendo en cuenta cada una de las cuatro preguntas de investigación planteadas a partir de los resultados de los análisis de varianza ANOVA, y pruebas de Levene y Welch para la confirmación de la validez de los resultados obtenidos.

3.4.1 Efecto de la instrucción de procesamiento y de la enseñanza desde la gramática cognitiva

A la primera pregunta de investigación planteada sobre si tendrá la enseñanza del artículo desde la perspectiva de la gramática cognitiva y el modelo de instrucción de procesamiento que aporta el presente trabajo un efecto significativo en las pruebas de evaluación (postest 1 y postest 2), se proponía la hipótesis de que los aprendientes que recibieran instrucción con el enfoque metodológico diseñado para la investigación (grupo de instrucción de procesamiento) conseguiría efectos de aprendizaje positivos para el artículo en todas las pruebas de evaluación (postest 1 y postest 2) y mejores resultados que los aprendientes que no recibieron instrucción alguna (grupo de control).

En la tabla que se presenta a continuación (tabla 3) se comparan los promedios de los aciertos en las diferentes pruebas de evaluación (pretest, postest 1 y postest 2) de los dos grupos de instrucción de procesamiento (niveles B1/B2 y B2+/C1), que se visualiza gráficamente en la figura 1.

Tabla 3: Promedio y evolución de los dos grupos (G-IP)

	G- IP B1/B2	G- IP B2+/C1
PRETEST	48,389	58,5
POST-1	65,944	71,944
POST-2	64,944	72,444

Como se puede apreciar en la figura 1, todos los datos estadísticos conducen a que efectivamente existe un efecto positivamente significativo del enfoque metodológico utilizado, esto es, el acercamiento cognitivo a la enseñanza del artículo basado en la gramática operativa y la práctica basada en la instrucción de procesamiento. Ambos grupos de instrucción de procesamiento progresan en el aprendizaje del artículo de manera

incuestionable a medida que avanza la investigación. Las dos pruebas posteriores (postest 1 y 2) a la prueba de evaluación primera (pretest) se sitúan en altos niveles con respecto al pretest, pero sin diferenciarse significativamente entre sí, por lo que se puede asumir que los efectos de la instrucción a corto y largo plazo se mantienen vigentes, y la información procesada es recuperada pasados más de dos meses de la información explícita (postest 2).

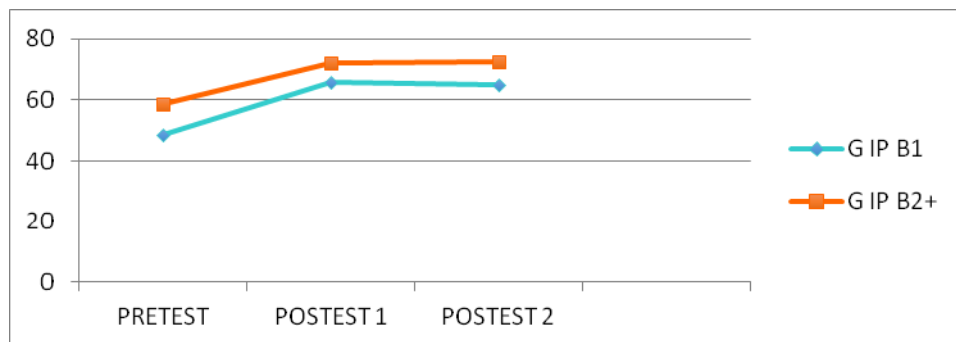


Figura 1: Evolución de los efectos de la instrucción en el grupo de instrucción de procesamiento

En lo que concierne a las diferencias significativas entre los resultados según los niveles de los dos grupos de instrucción de procesamiento de la pregunta de investigación número dos, se puede observar en la figura 1 que la evolución en ambos niveles es positivamente significativa, por lo que es irrelevante el nivel de conocimiento de la lengua del que se parte. De hecho, en los efectos de la instrucción a largo plazo se puede ver que es el grupo de nivel más alto el que más evoluciona.

3.4.2 Diferencias entre los grupos de instrucción

A la tercera pregunta de investigación donde se analiza si habrá diferencias significativas entre los grupos de instrucción en el aprendizaje del artículo durante las pruebas de evaluación, se planteó una hipótesis en la que se presumía que los aprendientes pertenecientes al grupo de instrucción de procesamiento obtendrían mejores resultados que los aprendientes del grupo de control o los aprendientes que recibieron una instrucción de índole tradicional (grupo de instrucción tradicional). Para el análisis de la hipótesis tres se utilizó un análisis unifactorial de varianza ANOVA. Según la prueba de Levene para contrastar la prueba de homogeneidad de varianzas poblacionales (tabla 4), al ser mayor de 0,05, en ambos casos se puede asumir

varianzas homogéneas tanto en el pretest ($p=0,414$) como en el postest 1 ($p=0,111$).

Tabla 1: Prueba de homogeneidad de varianzas

	Levene Statistic	df1	df2	Sig.
Post 1	1,847	5	100	,111
Pre	1,013	5	100	,414

Por otro lado, ANOVA muestra que los valores tanto para el pretest ($F=10,308$, sig.=0,000) como para el postest 1 ($F=7,171$, sig.=0,000) son significativos estadísticamente, lo que significa que hay diferencias visibles entre los grupos de instrucción y los grupos de control. Estos datos corroboran el supuesto de que los participantes de los grupos que recibieron instrucción (G-IP y G-IT) obtendrían efectos de aprendizaje más marcados que los que sólo realizaron las pruebas de evaluación (G-C).

En la tabla 5 se observa las medias de los resultados de las pruebas de pretest y postest 1 de los seis grupos investigados. Del análisis estadístico se deduce que todos los grupos de investigación mejoran en las diferentes pruebas de evaluación, aunque como se ha visto ya anteriormente, hay una diferencia significativa en cuanto al progreso entre los grupos que recibieron instrucción (ya fuera instrucción tradicional o instrucción de procesamiento) con respecto a los grupos de control (que como se mencionó anteriormente, sólo recibieron el paquete de actividades y los esquemas y materiales del grupo de instrucción de procesamiento, sin ningún tipo de instrucción en el aula por parte del profesor). El número de ítems correctos de los grupos de investigación (G-IT y G IP) en las pruebas de evaluación es claramente superior al del grupo de control en los diferentes niveles (B1/B2 y B2+/C1).

Al comparar la figura 2 con la figura 3, se contrasta detalladamente la evolución por niveles de los tres grupos de investigación por lo que se llega a una clara conclusión: el grupo de instrucción de procesamiento es el grupo que más evoluciona de los tres, si bien en el nivel B1/B2 es el grupo que obtiene en la prueba de postest 1 la mejor puntuación, en el nivel B2+/C1 el grupo que obtiene mejor puntuación es el grupo de instrucción tradicional, aunque ambos grupos partían de porcentajes bien diferenciados (G IP= 58,8 frente a G IT=64,16). Esta diferencia se puede matizar si se tiene en cuenta uno de los mayores problemas que se tuvo a la hora de gestionar y organizar los grupos, puesto que al tener que diseñar la investigación para 6 grupos, obtener grupos más o menos homogéneos tanto en el número como en el nivel de español nos llevó a que no se pudiera priorizar el factor años de estudio de español en la facultad. De todas maneras, para no favorecer en ningún caso al grupo de instrucción de procesamiento, se

tomó la decisión para los niveles más altos (que fue en realidad el más conflictivo por el preconocimiento que ya tenían sobre el artículo) de adjudicar el grupo de control al grupo que ya había estudiado un mínimo de 4 años en la facultad, y que por lo tanto ya en el pasado había obtenido instrucción formal sobre el artículo, y el grupo de instrucción tradicional al grupo que había estudiado un mínimo de 3 años en la facultad, lo que significa que había tenido en el pasado igualmente instrucción formal de artículo. En los resultados finales, aun con esa diferencia del grupo de instrucción de procesamiento con respecto al grupo de instrucción tradicional, es significativo que el grupo con menor conocimiento del artículo en el pretest y el que menor contacto había tenido en el pasado con una instrucción formal del artículo haya sido el que más haya evolucionado.

Tabla 2: ANOVA unifactorial para los seis grupos de estudio

		N	Media
Postest 1	G IT B2+	25	75,240
	G IP B2+	18	71,944
	G C B2+	15	68,667
	G IT B1	17	58,706
	G IP B1	18	65,944
	G C B1	13	58,846
	Total	106	68,075
Pretest	G IT B2+	25	64,160
	G IP B2+	18	58,500
	G C B2+	15	64,000
	G IT B1	17	44,588
	G IP B1	18	48,389
	G C B1	13	54,231
	Total	106	56,142

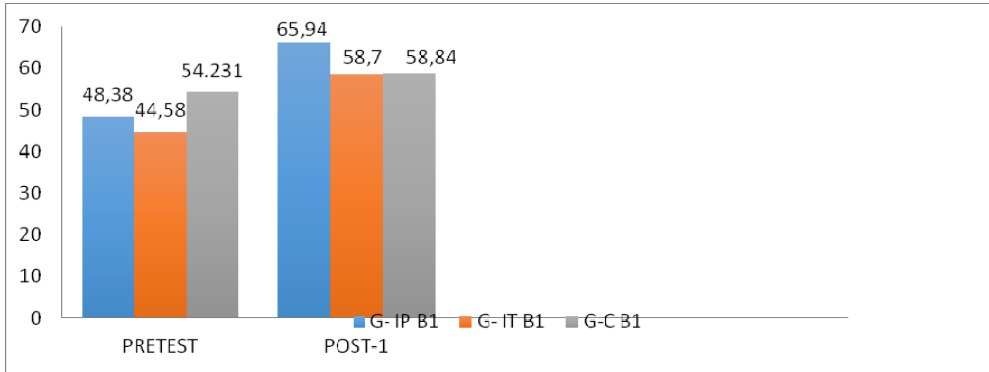


Figura 2: Evolución de los tres grupos B1/B2

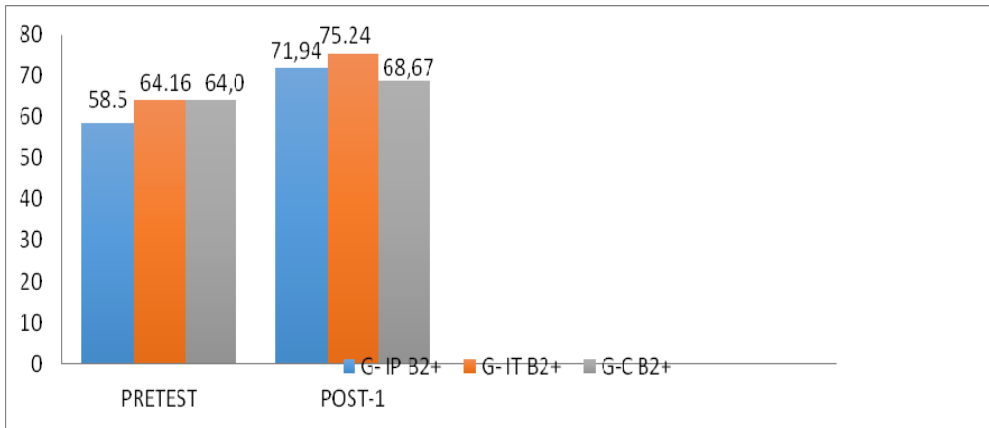


Figura 3: Evolución de los tres grupos B2+/C1

Por lo tanto, a la luz de los efectos hallados con el análisis estadístico, se puede concluir que la hipótesis en la que se presumía que los aprendientes del grupo de instrucción de procesamiento obtendrían mejores resultados que los del grupo de control o los del grupo de instrucción tradicional sería válida para el nivel B1/B2, pero por lo que respecta al nivel B2+/C1 el grupo que obtuvo mejores resultados fue el grupo de instrucción tradicional. Aun así, los datos demuestran que hay diferencias significativas entre el grupo instrucción de procesamiento con respecto a los otros dos grupos, ya que la evolución progresiva a lo largo de la evaluación ponen de relieve el efecto positivamente significativo de la instrucción basada en el modelo operativo y la instrucción de procesamiento.

3.4.3 Diferencias en los efectos de instrucción a largo plazo

La pregunta de investigación cuatro planteaba si habría diferencias significativas entre los grupos de instrucción en el aprendizaje del artículo durante las pruebas de evaluación en los efectos de instrucción a largo plazo. Para ello, se propuso la hipótesis 4 donde se presumía que los aprendientes del grupo de instrucción de procesamiento obtendrían mejores resultados que los aprendientes del grupo de instrucción tradicional en el postest 2.

Para el análisis de la hipótesis cuatro se utilizó un análisis unifactorial de varianza ANOVA. Según la prueba de Levene para contrastar la prueba de homogeneidad de varianzas poblacionales (tabla 6), puesto que el nivel crítico es mayor de 0,05, se puede asumir varianzas homogéneas tanto en el pretest ($p=0,666$) como en el postest 1 ($p=0,252$), pero no así en el postest 2, menor de 0,05 ($p=0,045$). Por lo tanto, se tuvo que llevar a cabo el test Welch, que muestra según aparece en la tabla 7 que los valores resultantes son estadísticamente significativos ($F=8,488$, $\text{sig.}=0,000$), por lo cual se rechazó la hipótesis de igualdad de medias y como conclusión se puede afirmar que hay diferencias significativas de un grupo a otro en cuanto a los resultados del postest 2 en relación con los efectos de la instrucción largo plazo.

Tabla 3: Prueba de homogeneidad de varianzas II

	Levene Statistic	df1	df2	Sig.
Pre	,525	3	74	,666
Post 1	1,393	3	74	,252
Post 2	2,814	3	72	,045

Tabla 4: Prueba de homogeneidad de varianzas (Post 2)

	Statistic ^a	df1	df2	Sig.
Welch	8,488	3	36,859	,000
Brown-Forsythe	7,755	3	57,841	,000

En la tabla 8 se pueden observar las medias de los resultados de las pruebas de pretest y postest 1 y 2 de los grupos de instrucción investigados. Del análisis estadístico se deduce que todos los grupos de investigación mejoran en la prueba de evaluación pretest 1, aunque hay una diferencia significativa en cuanto al postest 2, donde se puede ver claramente que el grupo de instrucción de procesamiento tiene una progresión significativamente mejor que el grupo de instrucción tradicional en cuanto a los efectos de la instrucción a largo plazo, corroborando lo que ya muchos estudios anteriores han planteado (VanPatten 1996, 2002, 2004, 2007; VanPatten y Cadierno 1993; Cadierno 1995; Collentine 1998; Farley 2004; Benati 2001; Llopis García 2009 entre otros), y es que a nivel cognitivo, la instrucción de procesamiento incide de manera directa en la recuperación de la información en la memoria a largo plazo.

Tabla 5: ANOVA unifactorial para los grupos de instrucción

		N	Media
Pre	It Alto	25	64,160
	Ip Alto	18	58,500
	It Inter	17	44,588
	Ip Inter	18	48,389
	Total	78	54,949
Post 1	It Alto	25	75,240
	Ip Alto	18	71,944
	It Inter	17	58,706
	Ip Inter	18	65,944
	Total	78	68,731
Post 2	It Alto	25	71,200
	Ip Alto	18	72,444
	It Inter	15	56,067
	Ip Inter	18	64,944
	Total	76	67,026

Si se compara la figura 4 con la figura 5, se deduce que esta vez los resultados de los grupos de instrucción de procesamiento en ambos niveles es significativamente superior al grupo de instrucción tradicional, por lo que se confirma la hipótesis en la que se presumía que la instrucción basada en el modelo operativo y la instrucción de procesamiento tendría un efecto positivamente significativo en los efectos de la instrucción a largo plazo.

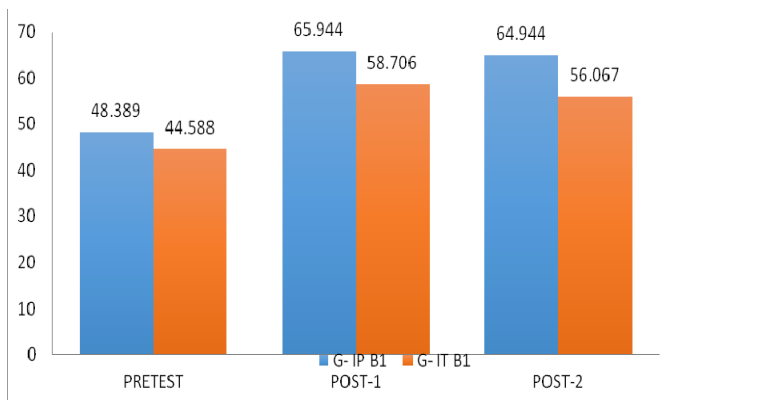


Figura 4: Evolución de los grupos de instrucción B1/B2 en relación con los efectos de la instrucción a largo plazo

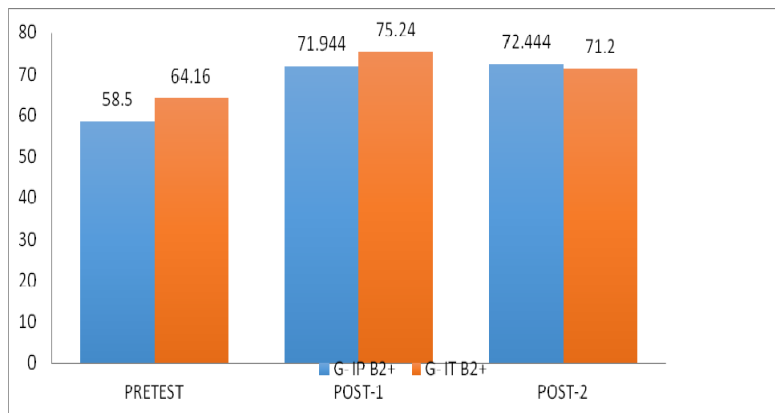


Figura 5: Evolución de los grupos de instrucción B2+/C1 en relación con los efectos de la instrucción a largo plazo

A tenor de los resultados obtenidos (véase figuras 4 y 5), el grupo de procesamiento de *input* (G-IP B1/B2 y G-PI B2+/C1) en su marco de acción obtiene una evolución progresiva y positiva con respecto a los efectos de la instrucción a largo plazo en relación con los grupos de control y de instrucción tradicional, de manera que se puede afirmar que la instrucción de procesamiento junto con el modelo operativo otorga a los aprendientes la oportunidad de procesar el artículo en español de manera significativa en cuanto aumenta la posibilidad de desarrollo de su propia interlengua y la consecuente adquisición también a largo plazo. Gracias a la instrucción de procesamiento se han identificado los problemas de procesamiento existentes y se han planteado soluciones para cada uno de ellos, siempre teniendo presente la correcta conexión entre forma y significado mediante actividades con *input/output* estructuradas diseñadas *ad hoc* para ello. Como resultado final, se ha aumentado la posibilidad de que los aprendientes comprendan la forma meta y la procesen con éxito a corto y sobre todo a largo plazo, al haber dirigido su atención al procesamiento significativo del artículo.

Los aprendientes finalmente son capaces de evolucionar su propia interlengua a corto y, lo que para esta investigación resulta más importante, a largo plazo, incluso en los niveles más altos (B2+/C1) que son los más difíciles de hacer evolucionar.

4. Conclusiones

Teniendo en cuenta los resultados presentados, el análisis del corpus de datos nos permite declarar la relevancia de la instrucción de procesamiento y el modelo basado en la gramática cognitiva como modelo de instrucción válido para la enseñanza y el aprendizaje del artículo en español, por lo que el presente estudio en cuanto a los resultados obtenidos, se coloca en la misma

línea que investigaciones anteriores (VanPatten y Cadierno 1993; Cadierno 1995; Collentine 1998; Farley 2004; Benati 2001; Llopis García 2009) en cuanto a la eficacia de la instrucción de procesamiento como modelo de instrucción. Asimismo, también se han alcanzado las mismas conclusiones a las que el estudio de Llopis García (2009) llegaba en relación con la eficacia de la combinación de la instrucción de procesamiento con la gramática cognitiva para la enseñanza de formas lingüísticas de manera significativa. Por lo tanto, se puede afirmar que tanto este estudio como otros estudios previos sobre la instrucción de procesamiento han puesto de manifiesto que las actividades de *input* y *output* estructurado contribuyen indudablemente a la alteración del sistema en desarrollo del aprendiente, y por ende, al proceso de aprendizaje de una forma lingüística.

Con este trabajo se comprobó nuevamente lo significativo de las contribuciones que la gramática cognitiva y la instrucción con procesamiento de *input* de VanPatten (1996, 2002, 2004, 2007) han realizado al campo de la enseñanza y adquisición de segundas lenguas, al demostrar la importancia de dirigir la atención de los aprendientes hacia actividades que les lleven a procesar, interpretar y producir relaciones de forma y significado. Ellis (2001: 18) apostilla acertadamente que todas las investigaciones realizadas hasta el momento concluyen con el hecho de que la enseñanza basada en el procesamiento del *input* es significativamente eficiente para promover el aprendizaje en tanto que éste haya sido calibrado en términos de comprensión o de producción.

Ahora bien, las limitaciones del estudio (como la distribución desequilibrada del paquete de actividades de instrucción dedicado para el procesamiento del valor enfático) por problemas de tiempo en la secuenciación y diseño de la investigación despiertan el interés por continuar investigando en esta línea. El reto futuro se encuentra en el diseño de un modelo operativo del artículo dirigido exclusivamente para aprendientes con un nivel C1/C2 junto con el correspondiente modelo de instrucción de procesamiento con actividades de *input* y *output* comprensible y enriquecido que respondiera —desde los valores prototípicos ya establecidos— a todos aquellos valores y usos complejos relacionados con los valores prototípicos o esquemáticos, que en el postest 2 ya se vio que habían quedado todavía sin adquirir por parte de los aprendientes con los niveles más altos.

Bibliografía

- ACHARD, Michel y NIEMEIER, Susanne. *Cognitive Linguistics, Second Language Acquisition and Foreign Language Teaching*. Berlín: Mouton de Gruyter, 2004.
- ALONSO RAYA, Rosario, Castañeda, Alejandro, Martínez, Pablo, Miquel, Lourdes, Ortega, Jerónimo, Ruiz Campillo, José Plácido. *Gramática básica del estudiante de español*. Barcelona: Difusión, 2005.
- BENATI, Alessandro. "A comparative study of the effects of processing instruction on the acquisition of the Italian future tense". *Language Teaching Research* 5 (2001): 95-127.
- CADIerno, Teresa. "El aprendizaje y la enseñanza de la gramática en español como segunda lengua". *MarcoELE* 10 (2010): 1-18.
- . "Formal Instruction from a Processing Perspective: An Investigation into the Spanish Past Tense". *The Modern Language Journal* 79 (1995): 179-193.
- CASTAÑEDA, Alejandro. *Enseñanza de gramática avanzada de ELE: criterios y recursos*. Madrid: SGEL, 2014.
- CASTAÑEDA, Alejandro y Chamorro, M. Dolores. "Determinantes y cuantificadores del nombre. Problemas descriptivos y propuestas didácticas". *Enseñanza de gramática avanzada de ELE: criterios y recursos*. Madrid: SGEL, 2014. 179-222.
- CHAMORRO GUERRERO, Ma Dolores, Lozano López, Gracia, Ríos Rojas, Aurelio, Rosales Varo, Francisco, Ruiz Campillo, José Plácido y Ruiz Fajardo, Guadalupe. *El Ventilador: Curso de Español de nivel superior*. Barcelona: Difusión, 2006.
- CHENG, An Chung. "Processing instruction and Spanish *ser* and *estar*: Forms with semantic aspectual values". *Processing instruction. Theory, research and commentary*. Ed. de Bill VanPatten. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum, 2004. 119-142.
- COLLENTINE, Joseph. "Processing Instruction and The Subjunctive". *Hispania* 81 (1998): 576-587.
- DÍAZ, Lourdes y YAGÜE, Agustín. *Papeles. Unidad 2. El artículo*. Madrid: Ediciones marcoELE, 2015.
- DENST, Edyta. *El uso del artículo español para hablantes rusos*. Madrid: Universidad Complutense, 2006.
- DIRVEN, Reney y Radden, Günter. *Cognitive English Grammar*. Amsterdam: John Benjamins Publishing company, 1995.
- DOUGHTY, Catherine. "Effects of Instruction on Learning a Second Language: A Critique of Instructed SLA Research". *Form-Meaning Connections in Second Language Acquisition*. Ed. de Bill VanPatten, Jessica Williams, Susanne Rott y Mark Overstreet. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum, 2004. 181-202.
- ELLIS, Rod. "Investigating form-focused instruction". *Language Learning* 51 (Supplement 1) (2001): 1-46.

- FARLEY, Andrew. "Processing Instruction and the Spanish Subjunctive: Is Explicit Information Needed?". *Processing Instruction: Theory, Research and Commentary*. Ed. de Bill VanPatten. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum, 2004. 227-240.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sonsoles. *Interlengua y análisis de errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera*. Madrid: Edelsa, 1997.
- GASS, Susan. *Input, interaction and the second language learner*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum, 1997.
- GARACHANA CAMARERO, Mar. "Gramática y pragmática en el empleo del artículo". *MacoELE* 7 (2008): 1-19.
- GARCÍA MAYO, María del Pilar y Hawkins, Roland (eds.). *Second language acquisition of articles: empirical findings and theoretical implications*. Amsterdam: Benjamins, 2009.
- HAWKINS, Roland. *Second language syntax: a generative introduction*. Oxford: Blackwell, 2000.
- IONIN, Tanja, Ko, Heejeong y Wexler, Kenneth. "Article semantics in L2 acquisition: The role of specificity". *Language Acquisition* 12 (2004): 3-69.
- IONIN, Tanja y Montrul, Silvina. "Article use and generic reference. Parallels between L1 –and L2– acquisition". *Second language acquisition of articles: empirical findings and theoretical implications*. Ed. de María del Pilar García Mayo y Roland Hawkins. Amsterdam: Benjamins, 2009. 147-174.
- LACA, Brenda. "Presencia y ausencia de determinante". *Gramática descriptiva de la lengua española*, Vol. I. Ed. de Ignacio del Bosque y Violeta Chamorro. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 891-928.
- LANGACKER, Ronald. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. New York: Oxford University Press, 2008.
- LARSEN-FREEMAN, Diane y Long, Michael. *Introducción al estudio de la adquisición de segundas lenguas*. Madrid: Gredos, 1991/1994.
- LEE, James y Vanpatten, Bill. *Making communicative language teaching happen*. New York: McGraw-Hill, 2003.
- LEONETTI, Manuel. "El artículo definido". *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. I. Ed. de Ignacio del Bosque y Violeta Chamorro. Madrid: Espasa Calpe, 1999. 787-890.
- LIN, Tzu-Ju. *La adquisición y el uso del artículo por aprendientes chinos*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad de Alcalá, 2003.
- LLOPIS GARCÍA, Reyes. *Gramática Cognitiva e Instrucción de Procesamiento para la enseñanza de la selección modal*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad de Nebrija, 2009.
- . *Gramática Cognitiva para la enseñanza del español como lengua extranjera*. Madrid: Secretaría General Técnica, 2011.
- LLOPIS GARCÍA, Reyes, Real Espinosa, José Manuel y Ruiz Campillo, José. *Qué gramática enseñar, qué gramática aprender*. Madrid: Edinumen, 2012.
- MALDONADO MARTÍNEZ, Roberto. *Análisis de errores en la adquisición/aprendizaje del español con estudiantes letonés*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2013.

- MONTERO, Sonia. "El artículo y otros fantasmas". *REDELE* 21 (2011): 1-28.
- . "Los nombres escuetos y el artículo Ø." *Verba Hispanica*, XXII (2014a): 37-58.
- . "Los nombres ¿con o sin artículo?". *Vestnik za tuje jezike* 6 (2014b): 195-210.
- PIHLER CIGLIČ, Barbara. "Los marcadores verbales de modalidad epistémica y su papel en el desarrollo de las competencias comunicativas". *Linguistica* 54 (2014): 381-395.
- PIZARRO ESCABIA, María. *El tratamiento del artículo en manuales de e/le de nivel inicial (A1-A2)*. Madrid: Universidad de Nebrija, 2012.
- RUIZ CAMPILLO, José. *La enseñanza significativa del sistema verbal: un modelo operativo*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 1998.
- . "El concepto de no-declaración como valor del subjuntivo. Protocolo de instrucción operativa del contraste modal en español". *Actas del programa de formación para profesorado de ELE 2006-2007*. Ed. de Carmen Pastor. Munich: Instituto Cervantes, 2006. 284-327.
- SANTIAGO ALONSO, Gemma. "La adquisición del artículo determinado por aprendices eslovenos de e/le: análisis cuantitativo y cualitativo de los errores". *Vestnik* 1 (2009): 35-51.
- . "El análisis contrastivo como instrumento didáctico: los problemas de adquisición del artículo en español por aprendices eslovenos en los diferentes niveles del MCER". *Linguistica* 54 (2014): 397-410.
- . "Učinki pomenskega poučevanje španskega člana z vidika kognitivne slovnice: izsledki empirične raziskave". *Vestnik* 7 (2016): 235-248.
- . "Instrucción de procesamiento para la adquisición del artículo en español". *Verba Hispanica* 25 (2017). En prensa.
- SANTOS GARGALLO, Inmaculada. *Ana lisis contrastivo, ana lisis de errores e interlengua en el marco de la lingüística contrastiva*. Madrid: Síntesis, 2003.
- TARRE S CHAMORRO, Iñaki. *El uso del artículo por estudiantes polacos de E/LE*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002.
- TRENKIĆ, Danjela. "Definiteness in Serbian / Croatian / Bosnian and some implications for the general structure of the nominal phrase". *Lingua* 114 (2004): 1401-1427.
- VANPATTEN, Bill y Cadierno, Teresa. "SLA as input processing: A role for instruction". *The Modern Language Journal* 77 (1) (1993): 45-57.
- . *Input Processing and Grammar Instruction: Theory and Research*. Nueva Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1996.
- . "Processing Instruction: An Update". *Language Learning* 52-4 (2002): 755-803.
- (ed.). *Processing Instruction: Theory, Research, and Commentary*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum, 2004.
- . "Input Processing in Adult Second Language Acquisition". *Theories in Second Language Acquisition: An Introduction*. Ed. de Bill VanPatten y Jessica Williams. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum, 2007. 115-136.

SYNOPSIS



Ilse Fabiola Priego Espinosa

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)

Las posibilidades pedagógicas de *Las batallas en el desierto:* la literatura como fomento al pensamiento crítico

Recibido: 27.03.2017 / Aceptado: 03.12.2017

Resumen: En la práctica docente, particularmente en el campo laboral que hoy en día cubren los egresados de la licenciatura en Letras Hispánicas, existen herramientas pedagógicas que pueden ser utilizadas para crear un aporte al fomento de la lectura, la escritura, la alfabetización funcional, así como al pensamiento crítico en estudiantes de nivel medio superior. En este artículo se presenta un estudio de caso, cuyas fallas del sistema educativo se deben a faltas y contradicciones no atendidas por el mismo, abriendo la posibilidad de fomentar en Juan la lectura, el análisis y el pensamiento crítico a partir de lecturas dirigidas sobre teoría foucaultiana y de índole literaria, considerando asimismo la perspectiva de Paul de Man sobre la enseñanza.

Palabras clave: docencia, lectura, Paul de Man, pensamiento crítico

Abstract: In teaching practice, particularly in the field that today cover the graduates of degree in Hispanic Letters, there are educational tools that can be used to create a contribution to the promotion of reading, writing, functional literacy, as well as critical thinking in high school students. This article presents a study of case, whose failures of the education system is due to faults and contradictions not served by the same, opening the possibility of promoting John's reading, analysis and critical thinking through texts about foucaultian theory and literature, also considering the perspective of Paul de Man about learning methodology.

Keywords: teaching, reading, Paul de Man, critical thinking.input/output.

A continuación, relato un estudio de caso en mi experiencia como docente humanista: Juan, de 17 años de edad, fue expulsado de la preparatoria en donde estudiaba el segundo año del nivel medio superior. Su madre me contactó para darle clases individuales de literatura. Acepté y comenzamos las clases, que más bien se volvieron asesorías. La palabra “clase”, en el campo semántico de la praxis docente en México, implica la dinámica tradicional de docente/alumno en donde el docente imparte una serie de conceptos y conocimientos y el alumno tiene la obligación de anotar esa información, memorizarla y finalmente comprobar, mediante una serie de pruebas, que ha adquirido dicho conocimiento. La asesoría, en cambio, es más bien una consulta bilateral, la cual brinda la oportunidad de crear espacios de diálogo y cuestionamiento.

Así pues, iniciamos las asesorías. La primera no fue tan bien, sin embargo, le pregunté a Juan cómo era su relación con la literatura, cuya respuesta me dio toda una gama de posibilidades, puesto que la respuesta fue que no tenía relación alguna con ella. En el tiempo que llevo dando clases y asesorías, específicamente para personas interesadas en hacer literatura, en escribir, en crear textos, nunca había encontrado a alguien que no hubiera leído por gusto y que no hubiera escrito por gusto. Así que inicié una inquisición sobre las prácticas docentes de profesores anteriores que pudieron haber minado o incluso exterminado su curiosidad por la lectura, particularmente en tanto a la literatura. Fue muy simple encontrar dicha razón: tenía por obligación leer. Es decir, aún no conocía el gusto de leer. ¿Cuántas veces nos hemos encontrado ante la obligación de hacer o de ser, y nos rehusamos a hacerlo? Su respuesta ante mis sugerencias de lecturas o ejercicios asemejaba a aquellas palabras de *Bartleby, el escribiente*: “Preferiría no hacerlo” (Melville 2010: 6).

Intenté numerosas lecturas con Juan, a lo que respondía con una clara actitud de apatía, que muy lejos de ofenderme, producía más cuestionamientos acerca de la relación que el sistema educativo tradicional o no tradicional, incluso, fomenta en los estudiantes. Propuesta tras propuesta, todas eran no-recibidas por él. A lo que me refiero es que: no las negaba, ni me decía directamente: “No lo voy a leer”. Decía sí a todo, pero no lo llevaba a cabo. Me encontré desarmada por completo, las herramientas pedagógicas que conocía hasta ese momento me parecían obsoletas e insuficientes. Así que, al igual que él, entré en la apatía. Sin embargo, en una última búsqueda, al leer el texto *La resistencia a la teoría*, de Paul de Man, encontré una respuesta que, aunque hubiera parecido obvia, no lo fue hasta que la leí y la llevé a la práctica:

A pesar de opiniones demasiado simplistas, la enseñanza no es principalmente una relación intersubjetiva entre personas, sino un proceso cognitivo en el que uno mismo y el otro se relacionan sólo tangencialmente y por contigüidad. La

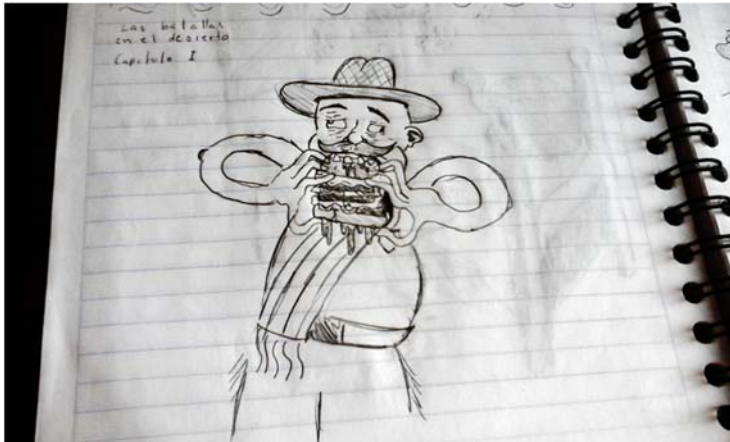
única docencia que merece tal nombre es la investigadora, no la personal [...] La investigación tiene que ser, por principio, eminentemente enseñable. (De Man 1990: 1)

De esta forma, recordé que estaba realizando una labor de investigación y que tenía al alcance lecturas recientes acerca de la obra de Michel Foucault. Por lo tanto, pensé en la importancia de la escritura para todo ser humano, que es el de “retener la flecha de la muerte”. Leímos y comentamos en una asesoría un fragmento del libro *Foucault y el poder*, cuya lectura, aunque si bien es filosófica, también contiene figuras alegóricas y otros tropos que atrapan al lector:

Hablamos y escribimos para no morir: en tanto estemos en relación con el lenguaje, en tanto se hable o se escriba, se está inmerso en la vida. Hablamos y escribimos para sabernos vivos, para enfrentar la muerte. [...] El lenguaje, para frenar el paso a la muerte, debe continuarse a sí mismo sin detención ni freno, debe apresurarse para ganarle un espacio a la muerte que se halla allí para detener la palabra. [...] Tal como lo muestra *Las mil y una noches*, en que Scherezada vuelve a recomenzar su narración en la noche mil uno [...] para detener el cumplimiento de su muerte que se mantiene a la espera el tiempo que dure su relato: si su relato se detiene, la muerte caerá sobre ella inexorablemente. (Foucault *apud* García Canal 2002: 28, 29)

Discutimos acerca de la relación de la escritura y la lectura con la muerte. Me percaté de que Juan, anterior a esto, no se había hecho consciente de la muerte y, por lo tanto, tampoco había advertido la relación de la finitud del humano con el alcance de la literatura como medio de comunicación, de expresión y de pensamiento, aún pese a la muerte. A partir de aquel día, su vocabulario y su expresión rebasaron los monosílabos para transformarse en expresión de ideas completas, cuestionamientos y propuestas.

Le pedí que leyera *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco. Pensando en la extensión y su amena lectura, creí que sería buena idea que Juan lo leyera en el lapso de una semana. Al encontrarnos de nuevo, le pregunté si había leído. Podía ver en su mirada esquiva un claro “No”. Así que, en ese instante, le di tiempo para que leyera el primer capítulo. Terminado, le pedí que hiciera una ilustración. Aquí, cabe aclarar que dentro de sus habilidades y gustos está el dibujo. Hizo lo que se observa a continuación:



“Las batallas en el desierto. Capítulo I”, “J”

Al terminar el dibujo, lo comentamos. Me dijo que le llamaba la atención cómo la cultura estadounidense se iba apropiando de México en aquel tiempo y que él, habiendo vivido un año en Estados Unidos, también consumía hamburguesas y todo tipo de comida y marca de la cultura estadounidense, sin preguntarse por qué lo hacía aun estando de nuevo en México. “Vivimos pensando que podemos fingir ser alguien más, y no lo somos”¹, fue el argumento que me dio ante la ilustración que recién había terminado. Le pedí que leyera el segundo capítulo para luego ilustrarlo y comentarlo con el dibujo, después el tercero, y se terminó el tiempo de la asesoría. Finalmente, él propuso continuar con esta dinámica en su casa para terminar de leer la novela.

La siguiente ocasión me mostró siete dibujos. Pregunté inmediatamente si había terminado la novela. Me miró, no bajó la cabeza, ni se limitó a contestar con monosílabos, sino que explicó: “Al llegar al séptimo capítulo no tenía material para dibujar, y no quería quedarme sin saber qué pasaba. Así que terminé de leer todo”². No esperó a que le hiciera preguntas y dio comentarios sin cesar:

¿Por qué Mariana se muere? Cuando llegué a esa parte dije: “¡Nooo! ¡Mariana!” Jim me caía muy mal. Me llamó la atención que todos los adultos, se supone que son más maduros que Carlitos, y que deberían ayudarlo, y son los peores, son inmaduros y se la pasan juzgando a Carlitos. Mariana sí lo trata muy bien, como deben ser los adultos, le explica por qué no puede pasar nada entre ellos y no se

¹ Asesoría “J”, Morelos (2016).

² *Ídem.*

burla de él como Carlitos pensaba que pasaría. Otra parte que me llamó la atención fue cuando los psicólogos lo analizan, como si él no estuviera ahí. Pero a su hermano, que se aprovecha de las muchachas, lo tratan como si no pasara nada, como si fuera algo normal, y en vez de regañarlo o llevarlo también al psicólogo o con el cura, despiden a las muchachas. Y cuando descubren que Carlitos está enamorado de Mariana hasta lo ponen en cuarto aparte, para que esté aislado de los demás, como si fuera un depravado³.

Al ver el resto de las ilustraciones, Juan confirmó con sus descripciones y comentarios el ejercicio de pensamiento que estaba elaborando él mismo. A continuación, se muestran las ilustraciones y daré los comentarios Juan.

En la ilustración del Capítulo II, Juan hizo referencia al Hombre del Costal, el gran Robachicos que, de acuerdo con la voz narradora de *Las batallas...*, “Si vas a Romita, niño, te secuestran, te sacan los ojos, te cortan las manos y la lengua, te ponen a pedir caridad y el Hombre del Costal se queda con todo. De día es un mendigo; de noche un millonario elegantísimo gracias a la explotación de sus víctimas” (Pacheco 1999: 14). Juan comentó: “Me sorprendió que desde aquel entonces existiera ya eso y más aún que todavía exista. Gente que trafica con gente”⁴.



“Capítulo II”, “J”

En la ilustración del Capítulo III, Juan dibujó al centro de la imagen una televisión, un sofá y una persona que podemos asumir que ve el aparato

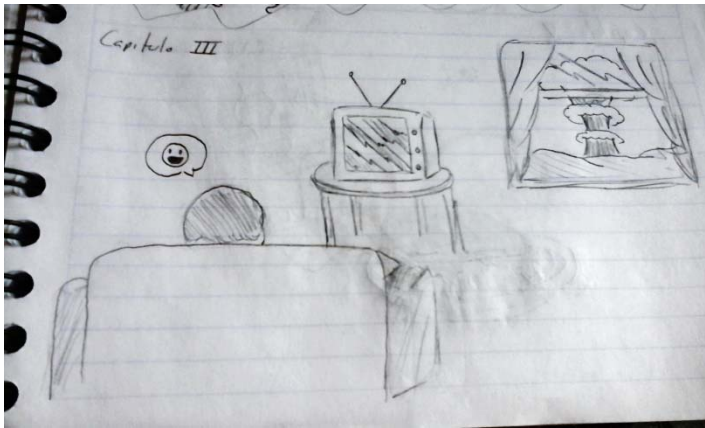
³ *Ídem.*

⁴ *Ídem.*

mientras ríe. Afuera a lo lejos hay una bomba explotando, siendo ignorada. En *Las batallas...* se lee:

En la guerra asesinaban a millones de madres. Pero no lo sabía, no lloraba por ellas ni por sus hijos; aunque en el Cinelandia —junto a las caricaturas del Pato Donald, el Ratón Mickey, Popeye el Marino, el Pájaro Loco y Bugs Bunny— pasaban los noticieros: bombas cayendo a plomo sobre las ciudades, cañones, batallas, incendios, ruinas, cadáveres. (Pacheco 1999: 21)

Juan dijo al respecto de su ilustración: “No me había dado cuenta de que la gente muere. No me había dado cuenta de que cuando era más niño había todo un mundo afuera, que había catástrofes. Ese niño viendo la tele, ignorando el mundo, soy yo”⁵.



“Capítulo III”, “J”

En la ilustración del Capítulo IV, hace referencia al contraste que muestra el autor de la novela con respecto a las clases sociales a la hora de reunirse a comer. Dice Carlitos: “Millonario frente a Rosales, frente a Harry Atherton yo era un mendigo” (Pacheco 1999: 24). Carlitos va a comer con esos dos compañeros a sus respectivas casas en diferentes momentos. En uno es excluido porque la familia de Harry habla sólo en inglés y tienen etiqueta en la mesa. En la familia de Rosales, se siente obligado a comer quesadillas de sesos que le dan asco. Al respecto de la ilustración, Juan dijo: “Los tres cerdos

⁵ *Ídem.*

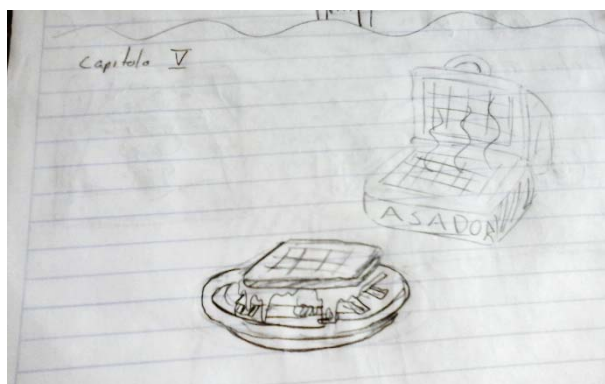
son las dos familias. Carlitos es diferente, no pertenece a ninguna de las dos casas”⁶.



“Capítulo IV”, “J”

La ilustración del Capítulo V muestra un “plato volador”, un sándwich asado en el aparato dibujado atrás, platillo que cocina Mariana para Jim y Carlitos, cuya descripción en la novela afirma que era “todo lo contrario del pozole, la birria, las tostadas de pata, el chicharrón en salsa verde [...]” (Pacheco 1999: 29). Le pregunté al sujeto “J” por qué era importante ese dibujo. Él contestó:

Porque es cuando conoce a Mariana, y es cuando todo se pone mucho más interesante. Luego de ese capítulo ya no quería dibujar, quería seguir leyendo. No me había pasado antes con un libro, siempre los dejo botados, nunca los termino, aunque sean cortitos. Pero seguí dibujando dos capítulos más⁷.



“Capítulo V”, “J”

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

En el capítulo VI, “Obsesión”, leemos:

Volví a ser niño y regresé a la plaza Ajusco a jugar solo con mis carritos de madera. [...] Jugaba en la plaza Ajusco y una parte de mí razonaba: ¿Cómo puedes haberte enamorado de Mariana si sólo la has visto una vez y por su edad podría ser tu madre? [...] Pero otra parte, la más fuerte, no escuchaba razones: sólo repetía su nombre como si el pronunciarlo fuera a acercarla. (Pacheco 1999: 33, 34)

Dijo Juan: “Yo no me he enamorado de alguien mayor que yo, pero sí [sé cómo es eso] me he enamorado, y es horrible que estás haciendo una cosa, o intentas hacerlo, y ahí está en los pensamientos, y no se va, y no te deja en paz”⁸.



“Capítulo VI”, “J”

En la ilustración del Capítulo VII hay una sola figura a diferencia de los demás dibujos. Este capítulo, “Hoy como nunca”, podemos considerarlo el punto clímax de la novela, en donde Carlitos no soporta el silencio y se atreve a escapar de la escuela para ir a casa de Mariana y confesar sus sentimientos. Mondragón, el profesor de Carlitos, va con Jim a la casa de Mariana y la tensión crece en la narración. Juan, en relación a su ilustración, afirmó: “Así es [como se siente] el amor”⁹.

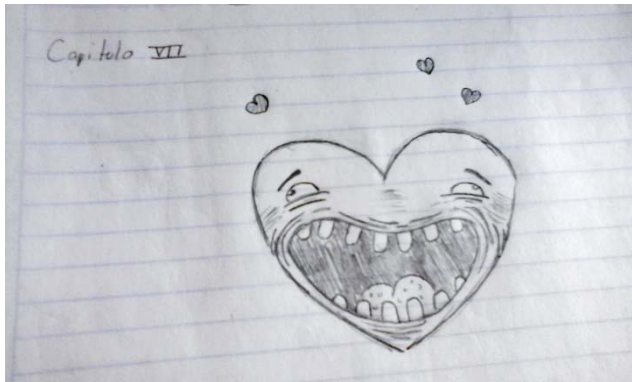
Me preguntó: “En la escuela, mi hermano leyó el libro, y el profesor les dijo a todos los alumnos que al final todo había sido un sueño. ¿Fue un sueño?”¹⁰. Lo miré asombrada por la poca perspicacia de tal profesor, o bien, por su gran astucia para intentar esconder aquella gran crítica que contiene la novela en tanto a las contradicciones y absurdos de la sociedad, la política y la moral. Le contesté: “¿Tú crees que es un sueño? Sí, hay razones para creerlo,

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ídem.*

¹⁰ *Ídem.*

como el hecho de que Carlitos entre al edificio y absolutamente todos nieguen la existencia de Mariana...”¹¹. Interrumpió Juan: “¡Sí los compró el papá de Jim, a todos! Él la mató, lo disfrazó de suicidio. Y así es, los corruptos compran la verdad, ocultan lo que no les conviene, matan a los que no están de acuerdo. Carlitos cuenta la historia para retener la muerte de Mariana”¹². Vio hacia el infinito, hizo una pausa, finalmente volvió su mirada y dijo: “¿Ahora qué libro vamos a leer?”¹³.



“Capítulo VII”, “J”

Bibliografía

- DE MAN, Paul. *La resistencia a la teoría*. Ed. de Wlad Godzich, trad. de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990.
- GARCÍA CANAL, María Inés. “1. La relación entre el lenguaje y la muerte”. *Foucault y el poder*. México: UAM-X, 200. 28-30.
- MELVILLE, Herman. “Bartleby, el escribiente”. *Biblioteca Virtual Universal*. Argentina: Editorial del Cardo, 2010.
- PACHECO, José Emilio. *Las batallas en el desierto*, 2a. ed. México: Era, 1999.

Corpus

Asesoría “J”. Morelos, primer semestre 2016.

¹¹ *Ídem*.

¹² *Ídem*.

¹³ *Ídem*.

LOS AUTORES

Álvarez Calero, Alberto, nacido en Sevilla, es titulado en Dirección de Coro en el CSM “Manuel Castillo” (Sevilla), Licenciado en Geografía e Hra. (rama de Arte), y Doctor en la Universidad de Sevilla. Es Titular en dicha universidad, en el Departamento de Educación Artística (Área de Música). Se formó como director de orquesta con diferentes maestros dentro y fuera de España. Es fundador en 2016 y titular de la Orquesta de cámara de Bormujos. Es fundador también del Coro “Maese Rodrigo” (2006), con el que consiguió el Primer Premio (apartado de coros de cámara) en el 10º Concurso Internacional “Venezia in musica” (2012). Desarrolla paralelamente una importante labor de investigación, destacando entre sus publicaciones el libro *Educación la voz y el oído* (Editorial Paidotribo, 2016), diferentes investigaciones sobre los compositores del siglo XVII, como Fray Francisco de Santiago y Fray Gerónimo González, o el tenor astigitano Fernando Valero (siglo XIX). También se puede reseñar su manual *Historia de la música escrita* (Editorial Si bemol, 2012). Correo electrónico: alberto@us.es

Andino Sánchez, Antonio de Padua es Licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Sevilla (1981), profesor de Secundaria de Latín (1983) y de Filosofía (1998), miembro del Grupo de Investigación “Espacio literario y formas de comunicación en Roma” desde 2004 y Doctor en Filología Latina por la Universidad de Granada (2008) con la tesis doctoral “Las fuentes grecolatinas en el Quijote”. Ha colaborado en publicaciones asociadas a cursos monográficos ofrecidos por la Universidad de Granada: “La guerra y la paz en Lucano: la épica como discurso y como arma política” (2013); “Columela” (2015). Tiene también editado por la Universidad de Cádiz “Cervantes: actitud y manejo de las fuentes grecolatinas” (2014) y en *Colindancias 7* “Luciano de Samósata, Cervantes y Don Quijote” (2017). Actualmente imparte clases de Filosofía en el IES “Alba Longa”, de Armilla (Granada). Correo electrónico: aandinos@gmail.com

Candale, Carmen-Valentina es actualmente doctoranda en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Bucarest, y está preparando una tesis doctoral con el título: *El lenguaje de los jóvenes rumanos y españoles en el ámbito de las redes sociales*. Es licenciada en Lengua y Literatura Española e Inglesa por la Universidad Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, donde realizó también los estudios de Máster en Comunicación Multilingüe y Multicultural. Ha beneficiado de dos

LOS AUTORES

estancias de estudio financiadas por la Unión Europea, en la Universidad de Valencia y en la Universidad de Zaragoza (Programa de Doctorado en Lingüística Hispánica), la última sin finalizar todavía. Trabajó en la Universidad de Bucarest como profesora de lengua española para la Facultad de Administración y Negocios. Correo electrónico: carmencandale@gmail.com

Dziuba, Aleksandr (1990) es profesor del Departamento de Filología Iberoamericana y Ciencias de Comunicación de la Universidad Federal del Sur de Rostov del Don (Rusia). Es máster en Filología Hispánica por la dicha Universidad, así como máster en Estudios Hispánicos por la Universidad de Cádiz (España). Actualmente está elaborando la tesis doctoral dedicada al estudio de juego de palabras en la publicidad. Además del aspecto lúdico del lenguaje, su campo de investigaciones comprende también la filología románica en general y la traducción poética. Correo electrónico: aleksandr.dziuba@mail.ru

Enăchescu, Mihai es profesor titular de lingüística románica y lingüística española (fonética y fonología, morfología, historia de la lengua) del Departamento de Lingüística Románica, Lenguas y Literaturas Iberorrománicas e Italiano de la Universidad de Bucarest. Es doctor en filología con la tesis *'Homo' - 'vir' - 'mulier en latín y en las lenguas románicas*, publicada en 2012 por la Editorial de la Universidad de Bucarest. Sus áreas de interés cubren la lingüística diacrónica y comparada románica, la semántica y lexicología románicas y se han concretizado en varios artículos publicados en Rumanía y en el extranjero. Correo electrónico: mihail_enachescu@yahoo.es

Gatti Riccardi, Giuseppe. “Doctor Europeus” *cum laude* en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca; *Premio Extraordinario de Doctorado* por la misma Universidad en el año académico 2010-2011. Es actualmente profesor a contrato de literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi (Roma) y profesor a contrato de lengua y traducción española en la Universidad de La Tuscia, Viterbo (*Dipartimento di Studi Umanistici e Sociali*). Es co-editor de *Cuadernos Del Hipogrifo* - Revista digital semestral de literatura hispanoamericana y comparada. Ha publicado los siguientes volúmenes: *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural “oriental”* (2011); *Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores* (2013); *El deleite del ocaso. Memorias, extravíos y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards* (2015); *La palabra sin centro. La narrativa multiterritorial de Leonardo Rossello Ramírez* (2016). En 2016 ha realizado la traducción al italiano de *Polifemo - Drama satírico en clave criolla*, obra teatral inédita de Leopoldo Marechal (edición crítica y notas de Marisa Martínez Pérsico). Correo electrónico: giuseppe.gatti@hotmail.com

LOS AUTORES

Katona, Eszter es profesora contratada doctora en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged (Hungria). Doctora en historia (2005), hizo su habilitación en Literatura (2017). Sus investigaciones y publicaciones se centran en la obra de Federico García Lorca, el teatro español de los siglos XX-XXI, y la recepción húngara de la literatura española con especial atención a la recepción de la obra de García Lorca. Es autora de dos libros sobre Federico García Lorca y traductora del español al húngaro de cinco dramas contemporáneos. Últimamente investiga el teatro de la memoria y la recepción de la vanguardia húngara en España. Correo electrónico: katonaeszter@gmail.com

Llorente, María Ema es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja como profesora titular de Literatura Española en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Imparte también docencia en la Maestría en Estudios de Arte y Literatura de esta misma universidad. Su investigación se enfoca en la poesía contemporánea, área en la que tiene publicadas cuatro monografías, así como numerosos artículos académicos. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Superior de Ciencia y Tecnología, México. Correo electrónico: emmall@uaem.mx

Mańkowska, Joanna es licenciada en Filología Francesa y doctora en Letras por la Universidad de Varsovia. Hizo su doctorado sobre el ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo español y francés. Es profesora encargada de cursos de literatura y de cultura de España en la Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades SWPS de Varsovia (Polonia). Sus investigaciones se centran en la dramaturgia del Nuevo Teatro español, el mito de Don Juan y el del caballero andante, los ritos, mitos y ceremonias en el teatro, el teatro de Jesús Campos García. Ha publicado la monografía *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España* y numerosos artículos en revistas y volúmenes monográficos y colectivos en Polonia, España y Hungría. Correo electrónico: jmankowska@swps.edu.pl

Oliver, Felipe es Doctor en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente trabaja como profesor e investigador en el Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Es Coordinador de la Maestría en Literatura Hispanoamericana, y vocero del Cuerpo Académico “Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana”. Cuenta con dos libros publicados y más de veinte artículos académicos en revistas especializadas. Correo electrónico: zamboliver@hotmail.com

Priego, Espinosa, Ilse nació en México en 1990. Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Su tesis de licenciatura se titula *La representación de la violencia en 'Anteparaiso' de Raúl Zurita*. Actualmente es maestrante en Humanidades en la misma universidad. Profesora por horas de la

LOS AUTORES

Licenciatura en Letras Hispánicas (UAEM) en las materias Dramaturgia y teatralidad, Didáctica de la lectura y Didáctica de la escritura (2016-2018). Ha participado en diversos congresos a nivel nacional e internacional. Correo electrónico: ilsepriego@hotmail.com

Santiago Alonso, Gemma es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y doctora en Didáctica de lenguas extranjeras por la Universidad de Liubliana, donde trabaja como profesora de lengua española. Además, es miembro de la comisión para la lengua española del Centro Nacional de Exámenes de Eslovenia y colabora como formadora de profesores con diversas instituciones. Sus áreas de interés, siempre enmarcadas dentro de la lingüística aplicada, se centran tanto en la adquisición de segundas lenguas como en el procesamiento de la gramática desde la perspectiva de la gramática cognitiva. Correo electrónico: gemma.santiago@ff.uni-lj.si

Sobral Vázquez, Sonia. Licenciada en Filología Hispánica y Filología Gallega por la Universidad de Vigo, obtuvo su diploma DEA en 2008 con el trabajo de investigación *As estruturas sintáctico-semánticas do verbo andar*. Ese mismo año obtendrá la beca de lectorados AECID en Timisoara, Rumanía, donde ejercerá la labor docente entre los años 2008 y 2011 y 2012-2013. Fruto de este encuentro con la cultura y lengua rumana, surgirá su interés por el estudio comparativo entre el rumano y el español, y especialmente con el gallego, gracias a lo cual realizó la primera tesina de gramática comparativa entre el rumano y el gallego, titulada *Estudo comparativo do sistema pronominal galego-romanés: o pronome persoal em Os outros feirantes / Alți țirgoveți de Álvaro Cunqueiro*. También trabaja en el campo editorial como correctora y redactora de textos lexicográficos como el *Dicionario Xerais de Secundaria e Bacharelato*, así como en el campo de la traducción. En la actualidad, ejerce como docente en un colegio de educación secundaria en Vigo. Correo electrónico: sonia.sobral.v@gmail.com

Trajković, Djurdja es investigadora en el Instituto de filosofía y teoría social de la Universidad de Belgrado (Serbia). Es Doctora en la Literatura por la Universidad de Wisconsin Madison (2012). Autora de muchos artículos publicados en los EEUU, América Latina y Europa, su enfoque principal es teoría feminista, estética y política. Coordina varios intercambios académicos entre los Institutos de Europa y América Latina. Correo electrónico: djurdja.trajkovic23@gmail.com