

COLINDANCIAS

Revista de la Red de Hispanistas
de Europa Central

Número 6
2015

Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central número 6 / 2015

COMITÉ EDITORIAL

Directora de publicación

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

Editora ejecutiva

Gabriella Zombory (Universidad Eötvös Lóránd, Budapest, Hungría)

Editoras del presente número

Dóra Bakucz (Universidad Católica Pázmány

Péter, Budapest, Hungría)

Susana Cerda de Montes Oca (Universidad

Católica Pázmány Péter, Budapest, Hungría)

Consejo editorial

Zsuzsanna Csikós (Universidad de Szeged, Hungría)

Ana Jovanović (Universidad de Kragujevac, Serbia)

Vladimir Karanović (Universidad de Belgrado, Serbia)

Gabriella Menczel (Universidad Eötvös Lóránd, Budapest, Hungría)

Elisa Moriano Morales (Universidad de Extremadura, España)

Alexandru Oravițan (Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía)

Andjelka Pejović (Universidad de Kragujevac, Serbia)

Mirjana Sekulić (Universidad de Kragujevac, Serbia)

Sonia Sobral Vázquez (Universidad de Vigo, España)

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

COMITÉ CIENTÍFICO

Victor Barrera Enderle, Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Tibor Berta, Universidad de Szeged, Hungría

Claudia Carranza Vera, El Colegio de San Luis Potosí, México

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

Juan García Única, Universidad de Granada, España

José Girón, Universidad de Oviedo, España

Norman González Tamayo, Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

Lucille Herrasti y Cordero, Universidad del Estado de Morelos, México

Adriana Sara Jastrzębska, Universidad de Bielsko-Biala, Polonia

Tamás Zoltán Kiss, Universidad de Pécs, Hungría

Domingo Lilón, Universidad de Pécs, Hungría

Gordana Matic, Universidad de Zagreb, Croacia

Daniel Nemrava, Palacký University Olomouc, República Checa

Olivia Narcisa Petrescu, Universidad Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Rumanía

Basilio Pujante Cascales, IES Sabina Mora, Roldán, Murcia, España

Murat Rodríguez Nacif, University of Denver, EEUU

László Vasas, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría

Jasna Stojanović, Universidad de Belgrado, Serbia

Maja Šabec, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

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

Julio F. Zavaleta Mejía, Universidad Pázmány Peter, Budapest, Hungría

Composición, diseño y maqueta : Paul Stet, Dragoș Croitoru

Ilustraciones : Szilágyi Dóra (portada, página 239), Timplaru Răzvan (página 37), Gombos Attila (página 203), Bulibașa Adelina (páginas 61, 7), Bechir Daiana (página 279)

Dirección

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

Teléfonos: 0040-720090991

E-mail: ilincasn@gmail.com

Página web: www.colindancias.uvt.ro

Publicación anual

A partir de 2013, *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.

ISSN: 2067-9092; Online: 2393-056X

Editura Universității de Vest din Timișoara, 300003, str. Paris, nr. 1, Timișoara, Rumanía

Teléfonos: +40-256-592-681

E-mail: editura@e-uvt.ro

SUMARIO

Presentación	5
SYMPOSION	
Adolfo Rodríguez Posada, El blasón poético: una variante de la écfrasis en la <i>Comedieta de Ponza</i>	9
EISAGOGÉ	
Paulína Šišmišová, En torno a una «donquijotada» de la literatura eslovaca	39
Mirjana Polić Bobić, Apuntes sobre una relectura/reescritura y su traducción	51
LOGOTHETES	
Dóra Bakucz, “Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos” —Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—	63
Athena Alchazidu, El imaginario de la violencia: entre el miedo y la fascinación. Consideraciones en torno a <i>Perra brava</i> de Orfa Alarcón	81
Susana Cerda Montes de Oca, Perspectivas quijotescas en la crónica urbana actual	101
Eszter Katona, Nueva York en un poeta	117
Gabriella Zombory, Realidades contrastadas: enfoques subjetivos sobre la realidad en <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso	137
Gabriella Menczel, Orígenes intertextuales en <i>El ingenio maligno</i> de Rafael Ángel Herra	149
Silvia Alexandra Ștefan, La recepción de Fernando de Herrera (1534-1597) durante el siglo XIX	159
Melania Stancu, Utopía y anti-utopía en la narrativa breve de Antonio Espina, Rosa Chacel, Benjamín Jarnés y Francisco Ayala	179
Zsuzsanna Csikós, Un género atípico con realidades insólitas: los artucuentos de Juan José Millás	193
METAPHORA	
Ilinca Ilian Țăranu, La novela moderna y la problemática de la ironía	205
Alejandro Rodríguez Díaz del Real, El desplazamiento espacial, temporal y conceptual en la Segunda Parte del <i>Quijote</i>	223
GLOSSOPHILOS	
Lei Chunyi, El pez en el léxico figurado y la fraseología del chino y del español	239
Nóra Rózsavári, El uso de vos y sus formas verbales en obras del Siglo de Oro	263
SYNOPSIS	
Vladimir Karanović, El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín	279
LOS AUTORES	301

A Contracorriente (Estados Unidos)
 Acta Poética (México)
 Akademos (Venezuela)
 América sin nombre (España)
 América (Francia)
 Andamios (México)
 Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
 Aletria (Brasil)
 Ater/nativas (Estados Unidos)
 Anales de Literatura Chilena (Chile)
 Anclajes (Argentina)
 Antares (Brasil)
 Argos (Venezuela)
 Artélogie (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)
 Tejueto (España)
 Telar (Argentina)
 Textos Híbridos (Estados Unidos)
 Travessias (Brasil)
 Variaciones Borges (Estados Unidos)
 Verba Hispanica (Eslovenia)

C.A.F.E (Francia)
 Caracol (Brasil)
 Caribe (Estados Unidos)
 Catedral Tomada (Estados Unidos)
 Centroamericana (Italia)
 Chasqui (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)
 Olho 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

Presentación

En mayo de 2015 en el Departamento de Español de la Universidad Católica Pázmány Péter de Budapest se organizó el “Segundo simposio sobre la recepción, presencia y visión de la literatura y lengua hispánica en el centro y este de Europa”, con el pretexto de conmemorar el aniversario de los 400 años de la publicación de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* de Cervantes y con el objetivo de invitar a colegas principalmente de los países del Centro y Este de Europa para dialogar sobre la recepción de la literatura hispánica en esta parte del mundo. Los estudios hispánicos tienen mucha tradición en esta región y ya existen muchas formas de colaboración entre los investigadores y profesores universitarios que se dedican a la literatura, lingüística o historia de América Latina y España, como lo muestra también la existencia de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central, fundada en 2009, y la de esa misma revista que está leyendo el lector en estos momentos. Sin embargo, uno de los resultados del evento fue que se establecieron diálogos no sólo con los hispanistas de nuestra área, sino que se ampliaron las perspectivas con la contribución de colegas de diferentes lugares y continentes que, sin duda, han enriquecido a nuestro simposio así como han fortalecido el intercambio de ideas que nutren a nuestra labor de hispanistas en el área.

En caso del *Quijote* se trata del gran clásico de la literatura española que ha dejado huellas en las culturas más distintas, en muchos sentidos y formas. Sin embargo, al convocar el congreso optamos por el título “Perspectivas quijotescas sobre la lengua y la literatura hispánica en el centro y este de Europa”. Pensamos en perspectivas quijotescas no sólo como un subterfugio para reflexionar sobre los temas que proponía Cervantes, sino como

una manera de hacer homenaje a la literatura en la forma en que lo entendía (o entendemos que entendía) el autor del segundo Siglo de Oro español. Invitamos pues a los colegas a dialogar sobre diferentes aspectos, tendencias y características de la lengua y literatura hispánica, en general, y su recepción en nuestra región. Partiendo de esta idea entre las propuestas temáticas enumeramos diferentes aspectos y temas, tales como la importancia de considerar las diferentes perspectivas de la realidad, la ironía como una herramienta lingüística y de reflexión intelectual, la memoria sujeta a las diferentes perspectivas, las complejidades lingüísticas para recordar, recobrar y elaborar acontecimientos y recuerdos, la reescritura y traducción como actos de repetición y recreación, las relaciones entre lectores, lecturas, obras y autores, el lenguaje y su importancia política, histórica, literaria, creativa, la conciencia lingüística en el Siglo de Oro, las distintas acepciones de la ficción, las posibles continuaciones y segundas partes apócrifas y/o verdaderas, o las formas del desengaño y la desilusión.

Muchos de los artículos de este número de *Colindancias* son textos escritos con base en las comunicaciones leídas en el congreso, sin embargo no son actas del mismo, ya que los textos fueron redactados por los autores expresamente para y respetando los requisitos científicos de la revista. Consideramos que el hecho de publicar los artículos de los ponentes junto a aportaciones de otros colegas y temas, ofrece la posibilidad de ampliar, enriquecer y continuar aún más los diálogos tanto reales como virtuales que se plantearon en el congreso y que son buenas muestras del ejemplo quijotesco de contrastar las distintas maneras de la percepción.

Dóra Bakucz
Susana Cerda

SYMPOSION



Adolfo Rodríguez Posada
Universidad de Bucarest

El blasón poético: una variante de la écfrasis en la *Comedieta de Ponza.*

Recibido 15.05.2015/ Aceptado 25.10.2015

Resumen: La Heráldica como ciencia auxiliar de la historia no se funda, en puridad, hasta bien entrada la Baja Edad Media con motivo de la fijación de la *lengua de los blasones*. Tal acontecimiento ha quedado recogido en la *Comedieta de Ponza* del marqués de Santillana, en cuyas coplas percibimos la presencia de tres descripciones de escudos de armas blasonados conforme al código heráldico introducido por Jean Courtois a principios del siglo XV. Sin embargo, al ser adaptado el procedimiento en cuestión al contexto literario, Santillana propicia, en calidad de poeta heraldo, la aparición de un nuevo género ecfrástico: el blasón poético. En este artículo trataremos de identificar los referentes de los escudos nobiliarios descritos en la *Comedieta de Ponza* y discutiremos el significado ideológico y político que encierran los emblemas al interpretarlos en función del convulso marco histórico en el que se enmarca la obra. Asimismo, ponderaremos la índole del blasón poético como variante de la écfrasis y su condición como manifestación temprana de la doctrina *ut picturapoesis*, poniendo el énfasis en la forma en que esta miniatura poética refleja los ideales estilísticos del autor.

Palabras clave: Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza*, blasón poético, écfrasis, Heráldica

Abstract: As auxiliary science to History, Heraldry is not founded, strictly speaking, until the late Middle Ages on the occasion of the strengthening of the language of blazon. Such an event has been recorded in *Little Comedy of Ponza* by the Marquis of Santillana. We find three descriptions of coats of arms in its pages, emblazoned according to the heraldic code introduced by Jean Courtois in the early 15th century. However, by adapting the procedure itself to the literary context, Santillana contributed as herald poet to the emergence of a new ekphrastic genre: the poetic blazon. This article will try to locate the references for the nobility badges described in *Little Comedy of Ponza* and will discuss the ideological and political meaning within the coats of arms as well, in order to interpret them considering the period of upheaval in which the work is framed. In addition, we will analyse the nature of poetic blazon as a sort of ekphrasis and its status as an early manifestation of the doctrine *ut picturapoesis*, emphasizing how this poetic miniature reflects the stylistic ideals held by the author.

Keywords: Marquis of Santillana, *Little Comedy of Ponza*, poetic blazon, ekphrasis, Heraldry

Lejos quedan ya los días en los que la ciencia heráldica o arte de blasonar ocupaba un lugar destacado entre los quehaceres de la vida cotidiana de las cortes.¹ Tal vez sea esta la principal razón que explica por qué la noción de blasón, en nuestros días, remite tanto al arte de describir escudos de armas cuanto a la imagen que identifica un linaje, una dinastía o un reino. Hablamos, pues, del objeto de la antigua ciencia de los heraldos, bajo cuya industria se forjaban los escudos nobiliarios conforme a los motivos iconográficos descritos por los blasones.

Como recuerda Alberto Montaner Frutos, en su origen, el blasón no designaba el escudo de armas sino un “conjunto de voces que sirven para la correcta descripción y análisis de las armerías” (“Étimos del blasón” 423). En efecto, entendemos por blasones aquellas descripciones que regulan la producción de imágenes heráldicas.² Pero no eran ni son estas meras écfrasis de arte, como en apariencia podrían ser consideradas a la luz de la teoría literaria contemporánea; antes bien, nos encontramos ante descripciones harto particulares, realizadas sin excepción a través de un código que el rey de armas y los distintos heraldos debían conocer en profundidad para ejercer como tales.³

¹ Si bien la actividad de los reyes de armas y heraldos ha vivido un declive considerable como actividad artesanal en el último siglo, no podemos decir lo mismo de la ciencia heráldica, la cual se ha visto reconfigurada al descubrirse como una ciencia auxiliar de la Historia y una herramienta más que efectiva para un conocimiento y una comprensión más profundas de la época medieval y aurisecular.

² Cabe advertir que, aun cuando en la ciencia heráldica actual el blasón es considerado como un elemento determinante para la correcta industria de los escudos de armas, la producción de emblemas nobiliarios es muy anterior a la constitución de la ciencia heráldica en la Baja Edad Media. Existe una primera postura que caracteriza al heraldo como un cronista que anotaba primero las cualidades mostradas por el caballero en el campo de batalla y posteriormente las codificaba simbólicamente a través de las figuras heráldicas correspondientes. En otras palabras, que la enumeración de cualidades o descripción precedía al dibujo del escudo. No obstante, podemos sostener que el heraldo bien podía dibujar el escudo sin verse en la necesidad de blasonarlo previamente. Una prueba que nos permite sostener tal hipótesis es que numerosos armoriales medievales —*Rolls of arms of Edward I* (s. XIII), *L'Armorial Le Breton* (s. XIV-XV), *Grand armorial équestre de la Toison d'Or* (s. XV), *Conrad Grünenberg's Wappenbuch* (s. XV)— únicamente recogen el dibujo del escudo sin hacer mención a su blasón. Esta tendencia se invierte a partir del siglo XIV en Francia cuando aparecen los primeros armoriales integrados exclusivamente por blasones sin verse acompañados estos de las correspondientes imágenes para ilustrar las palabras. Ejemplos de esta variante son el *Armorial dit du héraut Vermandois*—datado a finales del siglo XIV—y, en especial, el *Armorial d'Urfé*, atribuido por algunos heraldistas, entre ellos Martín de Riquer, a Jean de Courtois. Nótese que en el propio título del *Armorial dit du héraut Vermandois* se especifica su carácter verbal ('armorial dit'), algo que nos puede llevar a pensar que supone una novedad con respecto a sus modelos y caracterizar la labor de los heraldos más próxima a la de los iluminadores que a la de los historiadores o cronistas.

³ No obstante, cabe recordar lo señalado a este respecto por Faustino Menéndez Pidal: “Tanto los usos y costumbres como las formas gráficas se fueron conformando y fijando a través de su misma práctica; sólo después de consolidadas pudieron resumirse en normas” (“Los comienzos” 512).

La confusión actual entre las diferentes acepciones de la noción viene a identificar el arte de blasonar —el código heráldico para describir blasones— con el blasón —las descripciones de los escudos de cada linaje, ciudad o persona siguiendo el código heráldico—, e incluso, por extensión, con el escudo de armas o estandarte —la materialización artesanal del mismo—. ⁴

Por ende, y dejando de lado la siempre difícil cuestión del rigor terminológico manejado por los heraldistas, no deja de sorprender la particularidad inherente al blasón, entendido como especie discursiva articulada en torno a un lenguaje positivo caracterizado por su fehaciente exactitud en relación con el objeto que representa. Desde luego, su peculiaridad como variante descriptiva lo convierte en un fenómeno único, debido a que su razón de ser procede del código heráldico o *lengua de los blasones*. ⁵

Se trata, en puridad, de una variante de la descripción o, siendo más específicos, de la écfrasis —por cuanto describe verbalmente un objeto de arte—, pero con el valor añadido de que en su seno hallamos la formalización de un código, así como unas estructuras específicas que lo dotan, según Montaner, de unas cualidades incomparables a otros fenómenos discursivos: ⁶

[E]l blasón no corresponde simplemente a la nomenclatura especializada de «los esmaltes, figuras, y ornamentos», sino que, en tanto que traduce «el orden de componerles con reglas, y preceptos ciertos», constituye una norma lingüística específica que traduce en su vocabulario y en su peculiar sintaxis la estructura

⁴ Dicha confusión se encuentra recogida, por ejemplo, en la definición de la RAE, cuyas diversas acepciones remiten tanto a la técnica (la ciencia heráldica o arte de blasonar) como al objeto que resulta de la aplicación de la misma (el escudo). En opinión de Montaner, “[s]i por tal se entiende el propio escudo de armas, entonces el término resulta redundante en el léxico heráldico e impreciso en la designación de esa *ciencia*” (“Étimos del blasón” 423).

⁵ Riquer considera que los heraldistas franceses Jean de Bar y Jacquet de Portaubert pudieron haber sido los promotores en España de la lengua del blasón: “El lenguaje heráldico es la expresión profesional de reyes de armas y heraldos, algunos de ellos autores de armoriales o de tratados del blasón. Ellos trajeron a España este lenguaje técnico; y sabemos que algunos de los que sirvieron en las cortes de nuestros reyes, sobre todo en el siglo XV, procedían de tierras francesas”(246).

⁶ Por ejemplo, el *Diccionario etimológico de términos relacionados con la Ciencia del Blason* de Jaime Alberto Solivan de Acosta, publicado en 2010, ofrece un corpus de 3148 términos ligados al código heráldico. No obstante, como veremos, en el origen medieval la *lengua del blasón* respondía una serie limitada de términos (synople, gules, çafir, quarteles, esmalte, poma, etc.), los cuales se encuentran presentes en los blasones poéticos pergeñados por el Marqués de Santillana en la *Comedieta de Ponza*.

misma del sistema heráldico visual, con una mixtura de concisión y exactitud sin apenas parangón en el terreno de los lenguajes descriptivos. (Montaner 2011: 424)

A todas luces no es posible blasonar un escudo, en el sentido primordial de la palabra, esto es describir un emblema heráldico, sin la aproximación oportuna al código compartido y legado por los reyes de armas. Sin un conocimiento mínimo de la *lengua de los blasones* nos resultará imposible descifrar correctamente el contenido de un escudo descrito en términos heráldicos y, por consiguiente, nos veremos incapacitados para forjar en nuestra mente la imagen contenida en la ‘pintura verbal’, elaborada siempre a tenor de los principios de su ciencia. Vicente de Cadenas y Vicent, antiguo Cronista de Armas del Reino de España fallecido en 2005, nos recuerda que “la Heráldica no es la reproducción exacta de lo natural, sino una expresión simbólica de ello” (5).

Dicho esto, es imprescindible haberse iniciado, primero, en la figuración simbólica que ofrecen los reyes de armas de las virtudes nobiliarias, así como en las correspondencias lingüísticas que formalizan dicha figuración a la postre, para poder decodificar los colores o esmaltes, figuras y ornamentos representados icónicamente y descritos verbalmente. De ahí que el blasón exija el conocimiento no sólo de la simbología figurativa heráldica, sino también el lenguaje hermético empleado por los heraldos. Así explicaba Cadenas los entresijos del arte de blasonar y la consiguiente industria vinculada a él:

Para entenderse es preciso recurrir a su terminología, como se hace en cualquier otra Ciencia y más, quizá, en ésta, en donde una descripción de un escudo debe corresponder exactamente al dibujo, y un dibujo se debe transcribir en una descripción que sucesivamente se pueda integrar pictóricamente con la misma exactitud en colocación y posición de donde se tomó la visión para su descripción. Sin esta exactitud que corresponde, sin duda alguna a unos conocimientos, la desvirtualización y confusión en los escudos sería evidente. (10)

Cabe subrayar la peculiaridad que supone el blasón como género discursivo al enmarcarlo en el contexto de una ciencia auxiliar de la historia como lo son los estudios de Heráldica. El grado de reciprocidad entre el blasón y su referente material, la imagen o icono, aleja esta variante descriptiva del relativismo inmanente a la libertad creadora de la

literatura, aproximándola sobremanera a la exactitud de las ciencias naturales a causa de la codificación simbólica expresada por una preceptiva lingüística concreta. En este sentido, el código heráldico no persigue tanto el hermetismo de la simbología alquímica, cuanto la fijación de un lenguaje que, si bien en apariencia esotérico, persigue la mayor exactitud y claridad posibles, a fin de precisar con rigor el objeto que representa.

En otras palabras, el blasón como imaginario describe positivamente el escudo y el escudo como soporte de tal imaginario se ajusta a lo convenido verbalmente por el blasón. A fuerza de respetar el código heráldico, que codifica y formaliza efectivamente lo icónico en lo verbal y lo verbal en lo icónico, los reyes de armas no se contentan con esbozar una mera écfrasis de un escudo, esto es, una representación libre y subjetiva de un objeto de arte, fruto de la impresión o percepción individual; bien al contrario, entregan una descripción positiva, exacta, objetiva y lógica de una imagen, cuyo propósito no es otro que la optimización y regulación de la industria de las armerías. De tal forma que podemos considerar el arte de blasonar una ciencia o técnica antes que una expresión creativa reflejo del espíritu humano, una forma de poesía, una orientación estética.

Aun con todo, nada desdeñable ha sido la relación entre heráldica y literatura a lo largo de la historia, tanto más cuanto que las descripciones de escudos de armas en poesía se remontan a sus orígenes mismos. Larga es la tradición literaria icónica, cuyos inicios localizamos en las descripciones de escudos por parte de los poetas griegos; descripciones que, en tanto en cuanto sus referentes son objetos de arte, la crítica contemporánea viene considerando écfrasis. El escudo de Aquiles descrito por Homero en la *Iliada*, la descripción de *El escudo de Heracles* atribuido a Hesíodo, los descritos en *Los siete contra Tebas* por Esquilo o el escudo de Eneas objeto de la 'pintura verbal' de Virgilio son algunas muestras de esta fecunda relación entre poesía y artes plásticas que, como sabemos, ha quedado recogida en la tradición ligada al tópico *ut pictura poesis*.⁷

En el marco de la literatura, la tipología descriptiva denominada blasón se identifica en ocasiones con las descripciones heráldicas, pues en ellas encuentran su origen. No obstante,

⁷ Para una consulta de la bibliografía acerca del tópico *ut pictura poesis* en el contexto hispánico, remitimos a los estudios de Emilio Orozco Díaz (1947), Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (1988), Carolina Corbacho Cortes (1998), Antonio Sánchez Jiménez (2011), María Ema Llorente (2012), Irene Artigas Albarelli (2013), Adrián J. Sáez (2015) y Adolfo Rodríguez Posada (2015). Para un estudio de la relación entre literatura y pintura en el siglo XV, Johan Huizinga (396-451).

la definición literaria de blasón se perfila, según Alexis Iparraguirre, como “un tipo de composición que exhibe variedad estrófica y versal, pero que se ocupa invariablemente del encomio o el denuesto de asuntos de orden heráldico inicialmente, y luego de objetos o asuntos asociables a ello” (275-306). Asimismo, Alison Saunders explica que, si bien el blasón en su origen se identificaba con la descripción e interpretación de un escudo nobiliario en función del código heráldico, su significado fue gradualmente ampliándose en el Renacimiento, “from the narrow purely heraldic sense of description and interpretation of a real shield to description and interpretation of a imagine dshield, and ultimately to description and interpretation, in more general terms, taking the form of a poem” (27).

La definición de blasón en el contexto de la poesía —“a monographic poem describing in detail all the various aspects, physically, morally and symbolic of one particular object in order to explain its significance” (83)—, agrupa a aquellas hipotiposis o écfrasis de carácter encomiástico típicas de la literatura francesa de los siglos XVI y XVII.⁸ Poseemos numerosos referentes en la poesía aurisecular de tal modalidad del blasón, aun cuando habitualmente son catalogados en la crítica hispánica como encomios, laudos o epigramas.⁹ En cambio, la definición original de blasón, que lo identifica con aquella

⁸ Cabe recordar que hoy día se ha extendido la definición de écfrasis como aquella descripción cuyo objeto es siempre, o bien una representación artística, o bien implica una transposición de arte al medio verbal. Esta definición moderna de écfrasis fue introducida, en la terminología crítica, por Leo Spitzer en 1962 para nombrar las descripciones de objetos de arte (véase Vrănceanu). Desde su consagración la noción no ha estado exenta de cierta polémica, aunque es efectiva en tanto en cuanto nombra un tipo de descripción que hasta el siglo XX no contaba con un término específico. Atendiendo a las diferentes tradiciones y perspectivas, la écfrasis es un tipo de hipotiposis metareferencial caracterizada por provocar un efecto visual al poner ante los ojos (*enárgeia*) una obra de arte plástica. En ocasiones, este poder imaginativo viene acompañado de un efecto especular, cuando cumple la función de *mise en abyme* dentro de secuencias narrativas (un cantar épico, una égloga, una fábula, una novela, etc.).

⁹ No es difícil localizar muestras de esta modalidad epigramática en la lírica española de los siglos XVI y XVII, en especial en la producción poética de Hortensio Félix Paravicino. Piezas tales como el modelo bestiarico “Descripción del Fénix a petición de una señora que estaba enferma, a quién se la dirige” o la serie “A unos ojos negros”, “A unos ojos verdes” y “A unas manos blancas” casan a la perfección con la definición de blasón brindada por la crítica anglosajona y francesa, que sirve de base para la definición de Iparraguirre. Si bien existen numerosos ejemplos de blasones encomiásticos en forma de epigramas, laudos o paralelos en el Siglo de Oro, señalamos a Paravicino como representante destacado de tal modalidad, por cuanto percibimos una marcada influencia de la terminología heráldica en su estilo. A este respecto, el blasón se corresponde, pues, con aquella descripción cuyo referente no es tanto un escudo de armas como cualquier objeto digno de encomio por ser emblemático de la nobleza: los ojos o manos de la dama, la causa de la muerte de un noble, su lápida o sepulcro, un

descripción heráldica de un emblema nobiliario, es menos habitual en el marco de la poesía, al estar presentada necesariamente bajo la forma codificada de la *lengua de los blasones*.

Conforme a Saunders, a pesar de que este sentido original se ha perdido, cabe recordar que el código heráldico adopta “a definitive role to play in the ancestry of the *blasonpoétique*” (27). De hecho, en aquellos contextos anteriores al Renacimiento, como bien se defiende en este artículo, los primeros blasones poéticos se ajustan mejor a la definición heráldica que a la teórico-literaria. En este sentido, los blasones se comportan como una variante de la écfrasis, pues en términos generales implican una transposición de un objeto de arte: un escudo de armas.

A tenor de lo expresado, cabe precisar que la diferencia entre la écfrasis y el blasón poético prerrenacentista no se articula con propiedad en cuanto a su referente. La distinción viene dada, antes bien, en virtud de la formalización verbal distintiva de una y otra variante como descripciones de arte. En tanto que la écfrasis se caracteriza la más de las veces por participar del estilo pictorialista, adaptando para ello la terminología teórico-pictórica, el blasón poético en su origen respeta la convención lingüística heráldica, condición *sine qua non* para poder considerarlo como tal y diferenciarlo así de otras especies descriptivas, cuando menos en contextos anteriores al Renacimiento.

Otra de las peculiaridades que observamos en tales recursos viene dada por la forma en que la écfrasis y el blasón como variante descriptiva ponen el objeto representado ante los ojos (*enárgeia*). A través de la écfrasis el poeta logra la visualidad de lo representado por medio del detallismo (*ex pluribus*). Tal detallismo, sin embargo, requiere en el caso del blasón —he aquí la sutil diferencia— una decodificación semiótica previa. No es posible que el poeta ponga ante los ojos el objeto si el lector no reconoce antes las equivalencias heráldicas para colores, figuras y disposiciones. Es por ello que la claridad (*perspicuitas*) de la écfrasis se contrapone a la oscuridad (*obscuritas*) que en un primer momento parece desprenderse del blasón.

retrato, escultura u objeto que permite identificarlo como tal, o bien, un símbolo alegórico de su condición y títulos. Sirva como paradigma de este peculiar género renacentista la nosografía titulada “A una enfermedad y sangría de la misma”, pieza en cuyos versos Paravicino blasona antes que describe la sangría en consonancia con las correspondencias alegóricas de los esmaltes, designando así el color azul de la vena de la noble dama como *zafir* y el rojo de la sangre como *rubi*: “Que si al zafir el acero /rubies bebió flamantes”(196).

Pues bien, la necesaria comunión de las descripciones heráldicas de escudos con el código semiótico que le es propio provoca la incapacidad de imaginar lo descrito a cuantos no se hayan familiarizado previamente con la singular terminología del arte de blasonar. Tanto es así que podemos ponderar el blasón como claro paradigma de lo que Andrew Laird ha denominado “disobedientekphrasis” (19): una descripción que no respeta los elementos de lo representado por culpa de la desfiguración intencional del referente.

La simbología iconográfica que da sentido al arte de blasonar entraña siempre una desfiguración deliberada de los elementos del escudo, como consecuencia de la abstracción imperante en toda traducción semiótica en términos heráldicos. Una vez reconfigurada la imagen emblemática de acuerdo con las correspondencias lingüísticas, el blasón, como variante descriptiva en el contexto poético, adquiere la condición de éfrasis y hace efectivo su propósito visual: pone ante los ojos del lector el escudo de armas blasonado por el poeta heraldo.

Tal vez uno de los autores que mejor ha representado el papel de poeta heraldo en el contexto de la literatura española haya sido Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. Semejante consideración viene respaldada por el trabajo de numerosos heraldistas españoles que han coincidido en señalar la significativa presencia de blasones en la *Comedieta de Ponza*.¹⁰ De hecho, podemos afirmar que la primera incursión del blasón en el contexto de la literatura española surge de la mano del autor en cuestión.

Si bien Don Juan Manuel en el *Libro de armas* describe el escudo de su linaje, en este caso no advertimos los rasgos pertinentes que nos permiten identificar tal descripción como un blasón en el sentido en que lo define la ciencia heráldica. Existen razones de peso para establecer una clara diferencia entre la éfrasis del *Libro de armas* y los blasones de la *Comedieta de Ponza*, y esta no es otra que el empleo y dominio por parte del marqués de Santillana de la terminología heráldica.¹¹ El indicio que da pie a sostener dicho argumento

¹⁰ Desde la ciencia heráldica se recurre a la obra de Santillana como fuente historiográfica antes que en calidad de pieza literaria. Riquer, por ejemplo, en su célebre estudio *Heráldica castellana en tiempo de los Reyes Católicos* (1986) emplea como fuente los blasones poéticos de la *Comedieta de Ponza* y en especial la glosa heráldica que acompaña al pasaje.

¹¹ Numerosos heraldistas han destacado la sorprendente precisión de Santillana a la hora de adaptar la terminología heráldica a los fines poéticos, en especial cuando en España sólo era conocida por los reyes de armas o aquellos heraldos iniciados en la blasonería, y cuando apenas había comenzado a registrarse por los principales heraldistas españoles de finales del siglo XV y principios del XVI. Pedro Blas Valverde afirma que en esta época “encontramos

lo hallamos en la glosa que acompaña a las coplas de los blasones pergeñados por el autor palentino. A la luz de las apostillas, el lector puede descifrar las correspondencias empleadas por el marqués para poder interpretar el pasaje como conviene:

Estas tarjas o escudos son devisadossegund blasón de armas de farautes, los quales han quatro maneras de blasonar. La primera es el ordinario, que comúnmente se acostunbraentr'ellos e aun entre cavalleros, canesçesario es a los cavalleros saber blasonar, e si más non sabrán, a lo menos las armas de su señor e suyas. E es el primero de los blasones que llaman por el verde synople, e por el negro sable, e por el colorado goles, e por el morado púrpora; oro e argento e azul no son mudados de sus nombres. Es el segundo blasón por pedrería, llamado el verde esmeralda, colorado rubí, argento perla, oro tupaza, azul çafir, morado matista; del qual blasón estas armas de las quatro grandes prinçesas se blasonaron. E es el tercero por elementos, que a lo colorado se dize ser fuego, lo negro tierra, lo azul aire, el argento agua; e por quanto los elementos non son más de quatro, non pueden alcançar a más partes del blasón. Es el quarto blasón e de mayor exçelencia por virtudes, ca el oro es riqueza, el argento nobleza, lo colorado ardideza, lo verde esperança, lo azul lealtad, lo negro firmeza, el morado libertad o franqueza. (Santillana 58-59)

Tomando en consideración la información contenida en la glosa, cabe defender que, antes que meras écfrasis de escudos de armas, como en el caso de la descripción de Don Juan Manuel, nos hallamos ante blasones poéticos, por cuanto se ajustan tales descripciones

que no sólo no son uniformes las fórmulas de blasonamiento, sino que tampoco los términos están del todo unificados. La mayoría de los autores iniciados, entre ellos evidentemente los heraldos, síutilizan habitualmente una terminología derivada del franconormando que se fijaræn el llamado lenguaje del blasón. Circunscribiéndonos a nuestro país vemos cómo a la hora de enumerar piezas, muebles o esmaltes, no hay criterios uniformes entre los autores. Muchos de ellos (caso de don Juan Manuel) no eran profesionales de la heráldica y por tanto ignoraban el lenguaje del blasón, otros que conocían los términos específicos (Gracia Dei y Hernández de Mendoza) preferían utilizar vocablos del lenguaje normal; un tercer grupo utiliza siempre términos heráldicos (Steve Tamborino). Incluso se daba el caso del autor que cambiaba de terminología en sus obras según a quétipo de lectores fueran destinadas, como atestigua Garci Alonso de Torres. En realidad, todos ellos utilizaban un lenguaje técnico muy oscilante” (159).

al código lingüístico heráldico manejado con soltura por el marqués de Santillana. Los nombres de los esmaltes “gules, blao, sinople, oro, sable y argent”, como recuerda Riquer, “en los blasones de dinastías tórnanse gemas: rubí, zafiro, esmeralda, topacio, diamante, perla” (249). Así se ve reflejado en la *Comedieta de Ponza*, donde los diferentes colores no son expresados tanto en correspondencia con la equivalencia de los esmaltes cuanto a tenor de su figuración como piedras preciosas, ofreciéndonos una nueva prueba del profundo conocimiento del marqués con respecto a la blasonería de la época.

Siguiendo a Riquer, mientras el criterio ordinario estaba reservado para los caballeros y es el procedimiento habitual en el arte de blasonar, el segundo orden se empleaba con frecuencia para describir las armas de las dinastías. Hablaríamos de un decoro heráldico que el marqués de Santillana respeta a la perfección conforme a la norma vigente en el siglo XV. Pues no olvidemos que los blasones presentes en la *Comedieta de Ponza* son los de doña Leonor, condesa de Alburquerque, reina consorte de Fernando I y madre de los infantes de Aragón; doña Blanca I, reina de Navarra y consorte del infante de Aragón, Juan II; doña María, reina consorte de Juan II de Castilla e hija de Leonor de Alburquerque; y la infanta Catalina de Castilla, esposa de Enrique de Trastámara, infante de Aragón, nuera de doña Leonor al igual que doña Blanca I de Navarra.

Como hemos podido observar, la glosa es extremadamente valiosa en cuanto a información heráldica se refiere. Incluye las correspondencias de los esmaltes (‘verde’, ‘negro’, ‘colorado’ —rojo—, ‘morado’, ‘oro’, ‘argento’, ‘azul’) en atención a cuatro órdenes o criterios: el primero, ordinario (‘sinople’, ‘sable’, ‘goles’ —gules—, ‘púrpura’, ‘oro’, ‘argento’, ‘azul’); el segundo, por pedrería (‘esmeralda’, ‘diamante’ —no especificado por el marqués—, ‘rubí’, ‘matista’ —amatista—, ‘tupaza’ —topacio—, ‘perla’, ‘çafir’ —zafiro—); el tercero, por elementos (‘tierra’, ‘fuego’, ‘agua’, ‘aire’); y el cuarto, por virtudes (‘esperança’, ‘firmeza’, ‘ardidez’, ‘libertad o franqueza’, ‘riqueza’, ‘nobleza’, ‘lealtad’).

Observamos, en resumen, una presentación de las correspondencias de los esmaltes, esto es, de los atributos cromáticos de un campo o fondo, según diferentes criterios simbólicos. Su inclusión a modo de glosa en la *Comedieta de Ponza* permite al lector no iniciado en el arte de blasonar que pueda descifrar las correspondencias, identificando a la postre los cuatro escudos de sendas damas. Así pues, en la blasonería a cada tonalidad cromática le corresponde un nombre heráldico que es imprescindible conocer para facilitar su desciframiento: es el código el que garantiza la eficacia descriptiva del blasón.

Otro dato a destacar estriba en que la glosa misma nos entrega los suficientes argumentos para defender que el marqués de Santillana conocía bien los avances introducidos en la ciencia heráldica a comienzos del siglo XV, época en la que se vive un fuerte desarrollo de la disciplina y, con ella, el asentamiento y fijación de la *lengua de los blasones*, como ha defendido Pedro Blas Valverde.¹² Todo ello a merced del influjo del importante tratado de heráldica titulado *Le blason des couleurs*, atribuido a Jean Courtois y fechado en 1414. Bien pudo conocer el joven Íñigo López de Mendoza la obra de primera mano, dado que Courtois estuvo al servicio de Alfonso V de Aragón como heraldo precisamente en la misma época en la que el autor ejercía de copero.

Asimismo, no debemos olvidar que el propio Courtois es uno de los principales artífices de la introducción de las correspondencias entre los esmaltes y las piedras preciosas, las virtudes y los elementos, cuya inclusión en la *Comedieta de Ponza* no habría sido posible sin un conocimiento de la simbología propuesta por el rey de armas francés en *Le blason des couleurs*.¹³

Ahora bien, al contrastar las correspondencias presentes en una y otra obra, nos encontramos con que la glosa presenta ciertas variantes con respecto al tratado. Para empezar, Courtois ofrece más de cuatro criterios simbólicos (planetas, zodiacos, días de la semana, etc.) y se aprecia una ligera diferencia concerniente al decoro de los criterios —ordinario para caballeros; pedrería para títulos nobiliarios; planetas para reyes, este último no recogido por Santillana—.

¹²“En España, las primeras noticias sobre los oficiales de armas aparecen a mediados del siglo XIV. Son una figura importada y su aparición es más tardía que en el resto de Europa Occidental y teniendo ya unas funciones vinculadas con el poder real. Navarra es el primer reino peninsular en adoptarlos, durante la dinastía francesa se tienen noticias de que un heraldo de Carlos II es enviado a Bruselas. Las menciones a heraldos y reyes de armas son a partir de entonces continuas”(121).

¹³“Courtois, nacido en Hainaut o Enghien y muerto en Mons en 1436 ó 1437, sirvió en sus comienzos como oficial de armas de Pedro de Luxemburgo, llamándose Enghien, pasando luego al servicio de Louis, duque de Anjou y por último fue nombrado rey de armas de Alfonso el Magnánimo, siendo el personaje que Martín de Riquer y Christiane van Den Bergen-Pantus identifican como el heraldo Sicilia. También sabemos de él que asistió a las negociaciones de Arras en 1435 y que fue autor de *Nouvelle maniere de blasonner* y del *Blazon des couleurs*, obra en la que se comienzan a elaborar los orígenes simbólicos y míticos de los colores heráldicos, adjudicándose a los troyanos la paternidad de los esmaltes y realizando las correspondencias que luego serán imitadas por otros autores, entre los esmaltes y las virtudes, los astros, las piedras y los días de la semana” (Valverde 196).

Pero más llamativo si cabe es que, aun cuando la glosa parece inspirada en la obra de Courtois, en cuanto al criterio de las virtudes se observan ciertas discrepancias entre los autores, lo cual nos impide afirmar tajantemente que el tratado del heraldo francés ha servido como fuente al marqués de Santillana. Eso no es razón para que no podamos establecer un claro *rapport de fait* entre las dos obras, justificado por las importantes coincidencias entre los criterios seguidos por uno y otro autor, y en virtud del respaldo de los datos biográficos que los sitúan en la corte de Aragón en tiempos del reinado de Alfonso V.¹⁴

Para ilustrar dicha cuestión presentamos dos tablas que recogen las similitudes y diferencias entre las correspondencias heráldicas recogidas por la glosa de la *Comedieta de Ponza* (Fig. 1) y por Courtois en *Le blason des couleurs* (Fig. 2):

Fig. 1 - Tabla de correspondencias de la glosa de la *Comedieta de Ponza*

COLOR	ESMALTE	PIEDRA	ELEMENTO	VIRTUD
VERDE	<i>Synople</i>	<i>Esmeralda</i>	////////////////////	<i>Esperança</i>
NEGRO	<i>Sable</i>	////////////////////	<i>Tierra</i>	<i>Firmeza</i>
COLORADO	<i>Goles</i>	<i>Rubi</i>	<i>Fuego</i>	<i>Ardidez</i>
MORADO	<i>Púrpura</i>	<i>Matista</i>	////////////////////	<i>Libertad/ Franqueza</i>
ORO	<i>Oro</i>	<i>Tupaza</i>	////////////////////	<i>Riqueza</i>
ARGENTO	<i>Argento</i>	<i>Perla</i>	<i>Agua</i>	<i>Nobleza</i>
AZUL	<i>Azul</i>	<i>Çafir</i>	<i>Aire</i>	<i>Lealtad</i>

¹⁴ Aunque no parece clara la fuente que inspira la glosa incluida en los manuscritos que contienen la *Comedieta de Ponza*, parece que no hay duda de que el marqués, o bien tuvo acceso al tratado de Courtois, o bien manejó un tratado de armas inspirado en él. La simbología heráldica de colores y piedras no sólo se advierte en la obra aquí tratada, sino también se halla presente en otras composiciones del autor. Otro ejemplo de la marcada influencia de las correspondencias heráldicas de Courtois en Santillana es el poema titulado *Visión*, en cuya estrofa IV se nos describe a dos de las tres damas que protagonizan la escena, vestidas con ropas de color ‘negro’ y ‘çafir’ (azul), colores que representan para Santillana en este contexto las virtudes de la ‘Firmeça’ y la ‘Lealtad’, respectivamente. Es posible apreciar que el color blanco que porta la tercera dama, argento en la simbología heráldica, no guarda relación con la virtud de la nobleza como recoge la glosa de la *Comedieta de Ponza*, sino con la ‘Castidad’, virtud que en este contexto coincide con la asignada por Courtois en *Le blason de couleurs* al color blanco cuando representa a la mujer: “Le blanc, sur l’homme, honnesteté; sur la femme, chasteté”(116).

Fig. 2 - Tabla de correspondencias presentes en *Le blason des couleurs*¹⁵

COLOR	ESMALTE	PIEDRA	ELEMENTO	VIRTUD
VERD	<i>Sinople</i>	<i>Esmeraulde</i>	////////////////////	<i>Lyesse/Jeunesse</i>
NOIR	<i>Sable</i>	<i>Dyamant</i>	<i>Terre</i>	<i>Symplesse</i>
VERMEIL	<i>Gueulles</i>	<i>Rubis</i>	<i>Feu</i>	<i>Haultesse/ Hardiesse</i>
POURPRE	<i>Pourpre</i>	<i>Amestice</i>	////////////////////	<i>Habondance</i>
OR	<i>Or</i>	<i>Topase</i>	////////////////////	<i>Richesse</i>
ARGENT	<i>Argent</i>	<i>Perle</i>	<i>Eaue</i>	<i>Pureté</i>
AZUR	<i>Azur</i>	<i>Saphir</i>	<i>Ciel</i>	<i>Loyaulté</i>

Reforzando el argumento aquí defendido acerca de la hipotética influencia de Courtois en la simbología heráldica adoptada por el marqués de Santillana, que se ve reflejada en su estilo poético, Valverde nos da noticia de la posible participación del autor castellano en la Orden de la Jarra, hecho que explicaría la estrecha ligazón del poeta con la actividad de los *faurates* o heraldos. Lo que sí parece indudable es que el marqués era aficionado a la literatura caballeresca y a la heráldica, si tenemos en cuenta los datos biográficos que nos entrega el investigador:

Se hizo traducir el *Arbre des batailles* de Honoré de Bouvet por Antón Zorita y también poseía la traducción de Plutarco titulada *De toda la condición de nobleza*, realizada por Carlos de Viana; que don Íñigo fuera uno de los protagonistas de la famosa *Questión* presentada al obispo Cartagena, en la que además el propio Mendoza expresa que ha leído el *Tratado de caballería* de Leonardo Brunid'Arezzo y a quien la propia respuesta de Cartagena reconoce como *profesor excelente en la re militar*. (186-187)

¹⁵ Las correspondencias incluidas en esta tabla han sido tomadas de la edición de Hippolyte Cocheris de *Le blason des couleurs*, publicada en París en 1860: Oro (p. 21); Argentó (pp. 29-30); Colorado (p. 33); Azur (p. 38); Negro (pp. 43-44); Verde (p. 46); Morado (pp. 47-48).

Dejando de lado las distintas hipótesis planteadas por los heraldistas, lo que interesa aquí es destacar que lo expresado por Valverde confirma que nada hay de casual en la presencia de la glosa en los diferentes manuscritos donde se localiza la *Comedieta de Ponza* y que las ediciones posteriores han venido incluyendo. La glosa nos permite comprender que no debemos considerarla ni mucho menos una apostilla marginal falta de relevancia; antes bien, a través de la misma nos percatamos de los profundos conocimientos heráldicos que poseía el autor, máxime al confrontarla con la precisión demostrada a la hora de presentar los tres escudos blasonados en los primeros compases de la pieza. Desde luego que cuanto mayor es la percepción del influjo de la blasonería en el marqués de Santillana, más argumentos de peso encontramos para interpretar, desde un nuevo enfoque, la recurrencia de ciertos aspectos estilísticos en diferentes composiciones del autor a la luz de la terminología heráldica.

La supuesta pertenencia a la Orden de la Jarra vendría a esclarecer, por un lado, el interés del marqués por los principales armoriales consultados en el siglo XV por los reyes de armas; pero por otro, justificaría su conocimiento preclaro de la ciencia heráldica, pudiendo por consiguiente blasonar él mismo, en calidad de heraldo, escudos de armas como el de doña Leonor de Albuquerque sin necesidad de inspirarse en armorial alguno.

Pues otro de los puntos más destacables a este respecto guarda relación con la composición del escudo de armas de la madre de los infantes de Aragón, cuya presencia plantea cierta problemática que conviene comentar. Es de notar que una vez que el lector alcanza a descifrar las equivalencias cromáticas de los esmaltes, a tenor del código dado, observamos un hecho llamativo en la descripción de los tres escudos blasonados por Santillana en la *Comedieta de Ponza*:

Tenían las manos sinistras firmadas
sobre sendas tarjas de rica valía,
en las cuales eran armas talladas
que bien demostraban su grandnombrandía.
La una de perla el campo traía (45)
con una lisonja de claro rubí;
de fina estupazaassimesmo vi
en ella esculpido, con grand maestría,

un fuerte castillo, e su finestrage
e puertas obrado, de maçonería, (50)

deçafir de Oriente, que a todo visaje,
mirándolofixo, retrocedería;
equatro leones en torno diría
de neta matista, fieros y rompientes;
pues, lector discreto, si d'esto algo sientes, (55)
recordartedeve su genealogía.

La segunda tarja de un balaxo ardiente
era e de amarilla gema pomelada,
cuyo nombre dixen non tácitamente,
e cada qual poma con nudos ligada, (60)
de verde carbuncllo al medio esmaltada.

La terçera e quarta castillo e león
eran a quarteles; e dexo el blasón,
ca nuestra materia no es començazada. (58-59, vv. 41-64)

El pasaje donde se localizan las descripciones de los escudos se titula “Blasón de armas” y abarca un total de tres coplas (vv. 41-64). Los cuatro primeros versos sirven de preámbulo al quehacer descriptivo (vv. 41-44) y los sucesivos contienen los tres blasones señalados. Pues bien, a la hora de interpretar el fragmento ha de tenerse en cuenta que el color verde equivale a la ‘esmeralda’; el colorado o rojo, al ‘rubí’; el púrpura, a la ‘matista’ o amatista; el oro, a la ‘tupaza’ o topacio; el argento, a la ‘perla’; y finalmente el azul, al ‘çafir’ o zafiro. Así las cosas, solo en el momento en que despejamos la oscuridad de las equivalencias heráldicas podemos distinguir que, en el caso del primer escudo, su superficie (‘campo’) es de color gris (‘perla’), en cuyo centro se encuentra un rombo de color rojo (‘lisonja de claro rubí’) donde se halla forjado un castillo amarillo (‘estupaza’) con puertas y ventanas de color azul (‘çafir’), rodeado de cuatro leones morados (‘matista’). En el caso del segundo, descubrimos que es de color rojo intenso (‘balaxo ardiente’) con una cadena amarilla (‘estupaza’) que anuda diversos eslabones (‘poma’) alrededor de una gema verde (‘carbuncllo’) en el centro. Es así como reconocemos tanto el primer escudo brisado de doña Leonor como la tarja de doña Blanca que corresponde al escudo de Navarra. El último de los tres escudos blasonados por Santillana corresponde al escudo puro de Castilla y no reviste mayor dificultad que la mención a la disposición heráldica en ‘quarteles’ de las figuras.

A pesar de ser identificada claramente con una descripción de arte, es posible observar una diferencia entre écfasis y blasón a juzgar por la manera en que este último pone ante nuestros ojos el objeto representado, generando así una problemática articulada en torno a la efectividad de la propiedad retórica de la *enárgeia*, principio de toda ‘pintura verbal’ (véase Webb). Como se puede observar, el blasón únicamente permite visualizar imaginariamente el objeto descrito cuando se trasladan las equivalencias heráldicas de los esmaltes. Hasta entonces, Santillana nos ofrece una imagen borrosa de las ‘tarjas’ de las damas, condicionada por la *obscuritas*, aun cuando dicha descripción se realiza con todo detalle (*ex pluribus*) y, por consiguiente, habría de suscitar justo el efecto contrario: la *evidentia*.

Una vez aclarado este punto, cabe señalar que, si bien el lector reconoce con facilidad el escudo portado por doña Blanca (Fig. 3) —vv. 57-61—, así como los asidos por doña María y la infanta Catalina con el escudo puro de Castilla y León (Fig. 4) —vv. 62-63—, no acontece otro tanto con el escudo de doña Leonor (Fig. 5) —vv. 45-56—. Hasta tal punto es así que una lectura que no tenga en cuenta la ciencia heráldica, aun siguiendo la glosa que acompaña al pasaje, interpretará que dicho blasón parece describir un escudo imaginario pergeñado por el propio poeta. Sin embargo, en atención a las figuras introducidas a renglón seguido, dicho argumento pierde consistencia al lograr identificar el escudo blasonado de doña Leonor con la imagen correspondiente:

Fig. 3¹⁶

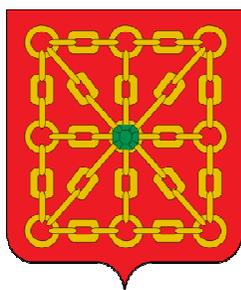


Fig. 4¹⁷

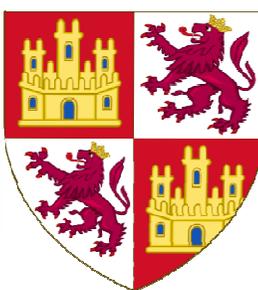
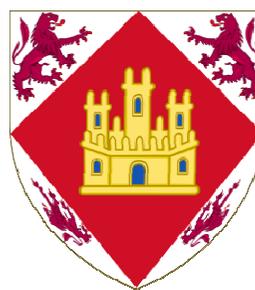


Fig. 5¹⁸



¹⁶<http://es.wikipedia.org/wiki/Escudo_de_Navarra#/media/File:Escudo_de_Navarra_%28No_oficial%29.svg> [12/05/2015]

¹⁷<http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_I_de_Castilla#/media/File:Royal_Coat_of_Arms_of_the_Crown_of_Castile_%281284-1390%29.svg> [12/05/2015]

¹⁸<http://es.wikipedia.org/wiki/Sancho_de_Castilla_%2813421374%29#/media/File:Arms_of_Sancho_of_Castile_%28son_of_Alfonso_XI_el_Justiciero%29.svg> [12/05/2015]

La dificultad de identificar el escudo de doña Leonor (Fig. 5) se basa precisamente en una convención que, sin una aproximación a los entresijos y rudimentos del arte de blasonar, resultará incomprensible. Hablamos de la brisura, esto es, de la modificación introducida en las armas reales para identificar, o bien a los distintos infantes de una casa real, o bien a los hijos bastardos de un monarca. Así nos explica Cadenas este procedimiento conocido entre los heraldistas, crucial para localizar la fuente histórica del blasón presente en la *Comedieta de Ponza*:

Bajo el aspecto heráldico siguiendo el derecho de armas que como el nobiliario se transmite de varón en varón, es decir, por rigurosa agnación, los hijos naturales o bastardos tenían perfecto derecho al uso de las armas de su padre y siempre que éste les hubiera reconocido, pero claro está, no lo tenían de las armas puras, ni tampoco de las brisadas en sus diferentes brisuras y subbrisuras, pues ello llevaría implícita la inclusión de la bastardía. En base a la necesidad de diferenciar al bastardo o natural de los hijos legítimos, surge una brisura especial para distinguir a estos hijos y descendientes de ellos, aunque ya legítimos, de los auténticamente legítimos habidos en matrimonio. (37)

En el caso del escudo de doña Leonor blasonado por Santillana observamos una brisura de bastardía con respecto al escudo castellano-leonés puro que portan doña María y la infanta Catalina. Tal brisura en el escudo de la madre de los infantes de Aragón remite, a todas luces, al emblema asignado por los heraldos a los descendientes bastardos de Alfonso XI, origen de la dinastía Trastámara. Según Faustino Menéndez Pidal, las armas “que lleva a mediados del siglo [XIV] el futuro Enrique II de Castilla, entonces conde de Trastámara, Lemos y Sarria, señor de Noreña y de Cabrera y Ribera se prestan a un interesante análisis” (“El uso en España”578). Dicho análisis nos revelará que el escudo de Enrique II, hijo bastardo del rey Alfonso XI, antes de ser coronado, presentaba una evidente brisura que lo diferencia del escudo real cuartelado que correspondía a su hermanastro Pedro I, hijo legítimo del monarca.

A este respecto, no debemos olvidar que la dinastía Trastámara procedía de la relación ilícita entre el soberano y Leonor de Guzmán, y tanto Enrique II como sus hermanos, entre ellos, Sancho de Castilla, conde de Alburquerque, portaban en sus armas

brisuras semejantes. En el caso del escudo original del futuro rey, la brisura escogida fue el *mantel*, en tanto que en el de su hermano Sancho fue el *losange*. Con todo que Enrique II adoptará, una vez coronado monarca del reino, el escudo puro de Castilla, su hermano Sancho mantendrá las armas brisadas hasta su muerte, legándolas así a su hija Leonor Urraca Sánchez de Castilla, esposa de Fernando I, madre de los Infantes de Aragón y personaje de la obra de Santillana. Tal es el escudo presente en la *Comedieta de Ponza*. Así lo confirma Riquer:

Se trata de las armas que fueron concedidas a don Sancho (conde de Alburquerque desde 1373, hijo de Alfonso XI), de quien descendían los condes de Salinas; y tengamos en cuenta que un escudo con una gran losange como ésta, cargado de una figura, se suele denominar *vestido*. Este escudo fue uno de los usados por la reina de Aragón, Leonor de Alburquerque, esposa de Fernando I, de Antequera, y mereció un blasonamiento poético en la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana. (143)

Los datos aquí arrojados vienen a confirmar que el escudo de doña Leonor es heredado de su padre, Sancho de Castilla. Ello nos permite despejar la incógnita que parece encerrar el escudo de armas blasonado por don Íñigo. De hecho, el autor así parece querer expresarlo en los versos finales de la copla que contiene el blasón en cuestión: “pues, lector discreto, si d’esto algo sientes, /recordarte deve su genealogía” (59).

El poeta alude a la brisura misma que porta el escudo, invitando por medio del apóstrofe al lector iniciado —que ha de conocer los entresijos de la blasonería para entender el sentido de sus palabras— que recuerde la genealogía de la dinastía Trastámara, a saber, el origen del linaje del que procede doña Leonor. Pocos casos tan evidentes podrán encontrarse en los que se manifieste de una manera tan rotunda, ya en el contexto historiográfico, ya en el contexto poético, la utilidad de la Heráldica como ciencia auxiliar de la historia.

Dicho esto, cabe apuntar que el blasón cumple siempre una función nominal que casa bien con las intenciones del marqués de Santillana en esta pieza. La identidad de las cuatro damas, desconocida en los primeros compases de la obra, queda revelada no únicamente con la referencia explícita posterior de sus nombres y títulos, sino en el

momento en que la descripción heráldica cobra efecto, la cual nos permite identificar sus tarjetas con los emblemas nobiliarios correspondientes por derecho a cada una de ellas. El escudo de armas, figurado en la imaginación del lector, da muestras, como bien declara el marqués, de la 'grandnombrandía' de las damas. Según Rafael Lapesa, en los decires narrativos de Santillana "el modo de vestir es índice del carácter" y "tiaras, coronas y blasones responden al mismo propósito de significación que la indumentaria"(64-65), máxime cuando los personajes que las portan encarnan figuras alegóricas.

Valverde arguye, por otra parte, que muchos historiadores y poetas medievales "pensaron que representando los emblemas de los personajes de los cuales trataban facilitarían su conocimiento a los lectores, a la vez que identificaban a estos personajes con sus sucesores reales o ficticios" (172). Como apreciamos, el marqués de Santillana no menciona explícitamente el nombre de las damas en un primer momento, pues el mero acto de blasonar sus escudos es un gesto de mención figurativa que hace innecesaria la referencia explícita a sus títulos (véase Cioba 111-144). No las nombra, en definitiva, sino que las blasona.¹⁹

Este nombramiento implícito por medio del blasón queda perfectamente reflejado en el caso de doña Leonor si reparamos en que el escudo de armas que describe es distintivo y exclusivo de los marqueses de Alburquerque entre los siglos XIV y XV, despejando así todo género de dudas acerca de su identidad, incluso cuando no se nos hubiera revelado a la postre en la obra ni su nombre ni sus títulos nobiliarios.²⁰

Ahora bien, debemos subrayar que la descripción heráldica en el contexto de la *Comedieta de Ponza* posee una función añadida a la nominal que desborda su propio alcance

¹⁹ La idea de blasonar a los miembros de la nobleza, como medio auxiliar de describirlos a propósito de su condición social privilegiada es la que constituirá la base para el desarrollo del blasón en la poesía renacentista y barroca, hasta tal punto que en autores como Paravicino la voz 'blasonar' equivale a 'describir' o en su defecto 'pintar'.

²⁰ Según Montaner Frutos la función del emblema era representar las dinastías y los títulos nobiliarios. En el caso de los blasones de Santillana en la *Comedieta de Ponza*, estos nos permiten identificar, como si de nombres propios se tratara, a sus titulares: "El diastema emblemático es el constituido por los diferentes sistemas de signos gráficos o icónicos que, más allá de sus diferencias formales, tienen en común el desempeño de la función emblemática, que es su modo de significación. Esta es, a su vez, la que permite ligar el elemento visual del emblema con su titular, de un modo semejante a aquel por el que un nombre propio permite identificar a su portador, independientemente de que se trate de una persona física o jurídica, un individuo o una colectividad, y en ambos casos de forma directa (el nombre identifica individualmente al nombrado) o indirecta (el nombre identifica al nombrado como parte de un grupo determinado)" (41).

como procedimiento técnico. Conocido es el uso por parte del marqués de Santillana, en su producción lírica, del léxico relacionado a las piedras preciosas, rasgo que bien puede ser considerado como una de las peculiaridades características de su estilo poético. De tal modo que la mera equivalencia entre los esmaltes heráldicos y las gemas ofrece una dimensión estética que el autor parece no pasar por alto, al observar en la descripción de los escudos, conforme a la *lengua del blasón*, un preciosismo meticuloso. Las correspondencias metafóricas y alegóricas de la heráldica poseen un valor poético insoslayable, tanto más cuanto que transforman las figuras y esmaltes del arte de blasonar en elementos significativos entroncados con la finalidad estética y embellecedora de la poesía. Son figuraciones que dotan de una extremada belleza al discurso y casan sobremanera con el gusto alegórico y hermético del siglo XV.

Las equivalencias metafóricas lexicalizadas en voces que evocan piedras preciosas (amatistas, topacios, zafiros, rubíes, etc.) permiten al marqués de Santillana formalizar en la obra el ideal poético del *color rethoricus* defendido por las Poetrias medievales véase. Tatarkiewicz¹²⁷; Eco 18-19). La descripción metafórica preciosista ejemplificada en términos heráldicos refuerza e incentiva el ornato. Así expresa Lapesa esta concepción característica del siglo XV:

Como era costumbre en la época, oro y gemas adornan las ricas telas y las monturas. Pero además constituyen un elemento aprovechable poéticamente con fines idealizadores. El color del vestido se pondera equiparándolo con el de las piedras preciosas [...] En el mundo soñado de las visiones, pedrería no metafórica sirve de materia prima para los escudos de reinas e infantas en la *Comedieta*. (65-66)

A diferencia de lo que acontece con la técnica de los reyes de armas, cuyo objetivo no es otro que describir las armas nobiliarias, el blasón poético adopta una dimensión estética añadida afín a la expresión de la belleza en la poesía y al ideal nobiliario tan preconizado por el marqués. En consecuencia, el blasón poético se distancia del heráldico a fuerza de su adaptación a las convenciones estróficas, métricas y rítmicas, ajenas estas a las convenciones fijadas por la ciencia, como es de entender. Supone una variante de la éfrasis, pero también, al revestirse de un carácter estético que en origen no le es propio, presenta

unos rasgos concretos que lo diferencian de las consuetudinarias descripciones de armas de los heraldos. Por tales motivos cabe defender que los blasones poéticos del marqués de Santillana son ejemplares, en la medida en que la presencia de estos en la *Comedieta de Ponza* nos permite ponderar su peso como paradigma de una variante descriptiva paralela a la écfrasis en el contexto de la poesía.

Siguiendo este hilo de pensamiento, es de notar que dichos blasones vienen introducidos por una cronografía o descripción de las estaciones. Semejante procedimiento, que bien podría haber sido inspirado por la pintura de Alain Chartier en *Le livre des quatredames*, refuerza la orientación descriptiva de la primera parte de la obra, culminada con la blasonería de las tarjetas portadas por las cuatro damas que se nos presentan sumidas en el llanto por la captura de los infantes de Aragón en la batalla de Ponza, acontecimiento que precisamente sirve de base histórica para la obra de Santillana.

Otro aspecto a destacar guarda relación con la desigual extensión de los tres blasones. Ya se ha apuntado que el blasón poético viene determinado por presentar una descripción minuciosa en términos heráldicos, cuyo referente es una imagen nobiliaria.²¹ Tanto el blasón del escudo brisado de doña Leonor como el de Navarra, que corresponde a su nuera doña Blanca, encajan a la perfección en esta categoría. Con todo, esta mera diferencia formal en términos de detallismo y extensión tal vez responda a una estrategia quizás subrepticia del autor.

La simpatía manifiesta del marqués de Santillana hacia la corte de Aragón parece tener aquí cierto eco. El escaso interés mostrado por don Íñigo a la hora de blasonar el escudo castellano-leonés, a diferencia del esmero y cuidado observados en la descripción

²¹ Con respecto al escudo de Castilla, representativos de doña María y la infanta Catalina —en calidad de reina consorte de Juan II e hija de Enrique III de Castilla, respectivamente—, Santillana realiza una vaga mención a la disposición de las figuras de tal escudo, como se ha señalado anteriormente, sin brindar detalles sobre el esmalte ni presentar elementos procedentes de la terminología heráldica. Hablaríamos antes de una mera referencia heráldica que de una descripción presentada en detalle (*ex pluribus*), que nos permita considerarla en rigor una variante de la écfrasis no sólo porque su referente sea un objeto de arte como es el caso, sino asimismo porque no favorece la *enárgeia* característica de la hipotiposis, siguiendo la definición entregada por Quintiliano: “Pero aquello de poner una cosa, como dice Cicerón, delante de los ojos, se suele hacer cuando se cuenta un suceso, no sencillamente, sino que se demuestra cómo sucedió, y no todo, sino por partes; lo cual comprendimos en el libro anterior en la evidencia, cuyo nombre dió Celso también á esta figura. Otros la llaman *hipotiposis*, esto es, una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos” (92-93).

minuciosa del blasón de los primeros condes de Alburquerque, así como el escudo de Navarra, nos lleva a preguntarnos hasta qué punto no encierra tal pasaje un posible sentido político e ideológico.²²

La asimetría entre los dos primeros blasones y el tercero invita, cuando menos, a cuestionar si nos encontramos ante una mera economía de recursos, o bien es reflejo de una intencionalidad por parte del poeta, cuyo objetivo pasaría por ensalzar la grandeza de los escudos originarios de la dinastía Trastámara, así como el de Navarra, frente a la insignificancia del escudo de Castilla. A fin de cuentas, tales emblemas son representaciones metonímicas de los reinos, representaciones que formalizadas según una graduación estructural bien pueden ser interpretadas a la luz de un sentido poético harto significativo: doce versos ocupa el blasón del escudo brisado de doña Leonor (vv. 45-56); el de Navarra que identifica a doña Blanca abarca otros cinco (vv. 57-61); y ni siquiera dos versos corresponden al de Castilla (vv. 62-63). Esta interpretación se vería reforzada con el doble sentido que observamos en referencia al elemento heráldico *losange*, expresado por el poeta a través de la paronomasia ‘lisonja’, que nos puede llevar a pensar, a semejanza de Riquer, que tal vez el blasón del escudo brisado pueda interpretarse como una adulación interesada hacia la reina doña Leonor de Aragón.

En otro orden de cosas, ya hemos adelantado que, si bien la mayor parte de los armoriales medievales sigue la correspondencia ordinaria de los esmaltes, el marqués de Santillana blasona los escudos en atención al segundo orden de correspondencias simbólicas

²² Las fuentes históricas acreditan que el marqués de Santillana trató de inmiscuirse lo menos posible en los asuntos políticos después del encarcelamiento de Enrique de Aragón, distanciándose así de las aspiraciones de los infantes de Aragón en los sucesivos años y llegando incluso a enfrentarse a ellos con motivo de la invasión aragonesa de Castilla de 1429; pero su enemistad con Álvaro de Luna a partir de 1431 y el posterior desastre de Ponza, será causa que aproxime de nuevo al autor a los Trastámara aragoneses, recuerda Lapesa, propiciando así la composición de la obra que aquí nos ocupa: “Don Íñigo no podía permanecer indiferente ante lo ocurrido al rey e infantes aragoneses. Los seis años pasados en su primera juventud al servicio de don Alfonso habían establecido lazos que las ulteriores vicisitudes políticas no borraron del todo. Al volver a Castilla, el señor de Buitrago había sido uno de los más decididos partidarios del infante don Enrique frente a Juan II y don Álvaro de Luna; y si en 1429 había defendido la frontera del Moncayo contra las fuerzas de Aragón y Navarra, lo hizo tras mantener durante mucho tiempo una actitud que había infundido justificadas sospechas al rey castellano. Ahora podía dar rienda suelta a su afecto por los Trastámaras aragoneses y congraciarse con ellos. Pero sentimientos y conveniencias personales fueron superados por la consideración del alcance nacional de la desgracia y por la presentación de una teoría coherente sobre la acción de la Fortuna” (48).

por pedrería, dado que se trata de emblemas dinásticos y no caballerescos. No obstante, al examinar la formalización del blasón en la *Comedieta de Ponza*, se aprecia que el marqués no siempre respeta la terminología heráldica y presenta variaciones con respecto a la ejecución de los reyes de armas, pues actúa en calidad de poeta y no como un heraldo propiamente dicho, optando así por el empleo recurrente de ciertas licencias para adaptar tal procedimiento a la poesía.

Se vale para ello fundamentalmente de un repertorio de figuras retóricas, cuya constancia reconocible en el pasaje constituye la principal diferencia del blasón poético con respecto a su homólogo heráldico, con objeto de entregar al discurso poético el color retórico tan perseguido por las Poetrias medievales: el calambur ('estupaza'); la lítote ("cuyo nombre dixen non tácitamente" en referencia al topacio); y alusiones metafóricas que se hacen eco de las correspondencias localizadas en el *Armorial d'Urfé*, obra atribuida por los heraldistas a Courtois ('poma' y 'pomelada' por cadena y orla). Esta perspectiva casa con la definición de poesía enunciada por el propio marqués de Santillana: "fingimiento de cosas útiles, cubiertas y veladas con muy hermosa cobertura", bajo una forma "elegante, inspiradora, centrada en una visión alegórica, y recargada lo más posible con todas las figuras o tropos que ha legado la antigüedad" (Pedraza y Rodríguez 663-664).

Asimismo, observamos en las tres coplas que contienen los blasones algunos de los rasgos más destacados de la écfasis y el estilo pictorialista ligado a él: la presencia de voces pertenecientes al campo semántico de la visión ('vi', 'visaje'); la estructuración mediante enumeraciones ('La primera'; 'La segunda'; 'La tercera e quarta'); la descripción detallada y minuciosa que genera la ilusión de espacialidad mediante la *amplificatio*, en virtud de la cual el poeta restringe al máximo el número de verbos empleados y acrecienta la presencia de sustantivos; la evocación de los sentidos por medio de alusiones al color y a las piedras preciosas ('perla', 'rubí', 'amarillo', etc.); así como referencias a la técnica artística que da vida al objeto de arte ('talladas', 'esculpido', 'obrado', 'maçonería').

No obstante, si analizamos el blasón del escudo de Navarra, distinguiremos ciertos procedimientos que desbordan y llegan a contradecir el fin mismo de la ciencia heráldica. A diferencia de la descripción del escudo brisado de doña Leonor, Santillana recurre a la alusión de ornamentos como el 'balaxo' (rubí de color rojo amoratado) y el 'verde carbuncllo' (gema verde) para blasonar el escudo de Navarra, sin ofrecer las correspondencias heráldicas por pedrería de los esmaltes como cabría de esperar, clara muestra del profundo interés que

despertaba en el autor la ejemplificación de las piedras preciosas como símbolo apropiado para realzar la belleza poética.

El hermetismo y preciosismo de los blasones ofrece un valioso instrumento en virtud del cual el ideal poético expresado por don Íñigo se ve formalizado a la perfección: lo recargado y lo hermoso, la elegancia y el carácter velado de la expresión, así como las correspondencias alegóricas asignadas a los esmaltes heráldicos por Courtois, convierten al blasón poético en uno de los mayores estandartes de la estética literaria del siglo XV.

Ahora bien, uno de los rasgos más llamativos de estas singulares descripciones presentes en la *Comedieta de Ponza* son los sutiles juegos de palabras que el autor establece a raíz de la relación paronomásica entre ‘lisonja’ y el término heráldico *losange*, observada también entre ‘rompientes’ y *rampantes*. De idéntico modo que la brisura en forma de *losange* del blasón de doña Leonor puede ser interpretada como una ‘lisonja’ de Santillana a la madre de los infantes de Aragón, la paranomasia establecida en alusión a las posiciones ‘rompientes’ de los leones *rampantes* puede interpretarse a tenor de la ruptura que propicia en Castilla la dinastía de los Trastámara, con el consabido derrocamiento y asesinato de Pedro I. La caracterización de los leones como ‘rompientes y fieros’, figuras que representan al antiguo reino de León, no lo olvidemos, nos invita a realizar una lectura alegórica de la iconografía del escudo brisado de Sancho de Castilla y su hija doña Leonor, en atención al desafío que supone para la hegemonía castellana la ascendencia leonesa por vía materna de los ‘leones’ Trastámara que rodean, amenazan y rompen la fortaleza que representa el símbolo heráldico del reino de Castilla.

Si damos validez al sentido alegórico que parece encerrar tal blasón poético, la creación de paronomasias, a partir de los términos heráldicos señalados, sirve al marqués de Santillana como un instrumento eficaz para dotar a este peculiar procedimiento efrástico de una dimensión histórico-política, que desborda con creces la mera finalidad descriptiva de la ciencia heráldica. Lo sitúa en un contexto que entronca no sólo con una perspectiva semiótica, sino también hermenéutica. Esta lectura es paralela a la que realiza MiandaCioba con respecto al ‘armorial moralizado’ en el tratado de armas compuesto por Antonio de Villalpando en torno a 1488:

Formalmente, el armorial moralizado es un descubrimiento (“declaración”) del significado misterioso que encierra cada uno de los componentes, una paráfrasis o

una transcodificación que sustituye la representación icónica con la descripción-verbalización. Desde el punto de vista retórico, se impone la tonalidad exaltada de la *ékphrasis*, en la medida en que la descripción no tiene como meta el objeto representado, con sus detalles materiales, sino la esencia espiritual del mismo. (134)

Así pues, en el contexto de la *Comedieta de Ponza*, ‘lisonja’ y ‘rompientes’ se convierten en signos poéticos con una carga ideológica fingida, cubierta, velada, misteriosa, cuyas connotaciones entregan al blasón en conjunto una significación de la que carecen las consuetudinarias descripciones heráldicas de escudos de armas.

Esta interpretación se ve reforzada con la alusión presente en los versos 51-52 al ‘çafir de Oriente’ del ‘finestraje y puertas’ de la figura heráldica representativa del reino de Castilla. Afirma Santillana que quien permaneciera “mirándolo fixo, retrocedería”. Nos encontramos una vez más ante un posible valor metafórico atribuido al esmalte azul. El sentido de los versos es capcioso y dificulta cualquier intento de entregar una interpretación coherente del fragmento sin incurrir en lecturas peregrinas que den en oscurecer todavía más un ya de por sí oscuro pasaje.²³

²³ Imposible resulta discernir a quién hace retroceder el ‘visaje’ del escudo brisado de doña Leonor: si al cristiano que teme la tonalidad del color representativo del *lazawárd* árabe o al propio invasor árabe que se amilana ante el color de la sangre real de los reyes cristianos; ni siquiera si el retroceso se debe a causa de la visión del ‘fuerte castillo’ o del ‘çafir de Oriente’. Con todo que la alusión a la fortaleza de la figura heráldica de Castilla y a los leones ‘fieros y rompientes’ del escudo brisado de los Trastámara es elocuente, si consideramos que la connotación del esmalte hace referencia al color azul distintivo de la sangre de la nobleza —signo inequívoco desde el siglo IX de la pureza de quienes descendían de los reyes visigodos—, la problemática alusión a Oriente, podría proceder de la etimología árabe-hispánica del esmalte heráldico. Bien puede tratarse de una muestra de recelo por parte de Santillana hacia Castilla, como consecuencia de las terribles implicaciones estratégicas y políticas que acarrea para la corona de Aragón la captura de los infantes en la batalla de Ponza, y la consiguiente muerte de doña Leonor por la aflicción que le causa tan aciago acontecimiento; o incluso de un gesto o ‘visaje’ de Santillana, que en este contexto no dejaría de resultar contradictorio por cuán absurdo resulta sentir temor ante la mirada fija de un escudo que inspira al mismo tiempo la ‘lisonja’ de la dama que lo porta. Tal vez encierre una referencia encubierta al soborno en forma de monedas de plata —‘çafir de Oriente’—, que supuestamente recibió los musulmanes don Álvaro de Luna en 1431, si damos pábulos a las diferentes crónicas de la época —*Crónica de Juan II, Historia de la casa real de Granada, Demostraciones históricas* de Laónico de Calcocondilas, entre otras—, causa según algunos historiadores del inopinado retroceso de las tropas castellanas en su avance hacia la conquista de una asediada y maltrecha Granada (véase Morfakidis 79-80). Cabe insistir que son estas lecturas peregrinas que poco relieve ofrecen en el vano intento de explicar y esclarecer el verdadero sentido de tan hermética alusión.

Lo que sí parece indiscutible es que el blasón poético transgrede cuanto dispone el conjunto de reglas sistematizadas por la ciencia heráldica. El fin de la descripción elaborada por el rey de armas es fijar, respetando en todo momento el código dado, los motivos de un escudo nobiliario de la manera más rigurosa posible, para favorecer así su reconocimiento inmediato por parte del heraldo; pero tales descripciones en el contexto de la lírica poseen un alcance, en calidad de variante ecrástica, que las convierten en un instrumento idóneo para la expresión liberal del poeta. Si bien la finalidad que le confiere don Íñigo al blasón varía entre la alusión nominal por medio de la iconografía heráldica y la interpretación alegórica de la misma con respecto al trasfondo ideológico y político, su función primordial es dotar de belleza a la copla en virtud de una descripción galana y preciosista que preconiza la finalidad estética de la poesía conforme al ideario artístico de la época. A semejanza de los teóricos que defenderán la liberalidad de la pintura con la llegada del Barroco, Santillana se adelanta casi dos siglos a tal demanda con una temprana muestra de iluminación recíproca de las artes, cuando ni perfilado se había siquiera la doctrina *ut pictura poesis* renacentista. He aquí el mérito y valor de la “pintura verbal” de estos blasones que dan vida a la singular miniatura poética contenida en la *Comedieta de Ponza*.

Bibliografía

- ARTIGAS ALBARELLI, Irene. *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*. Madrid/México D.F.: Iberoamericana/Bonilla Artigas, 2013.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Diccionario Heráldico. Términos, piezas y figuras usadas en la Ciencia del blasón*. Madrid: Hidalguía, 2002.
- CIOBA, Mianda. *Ficciones de la identidad a finales del medioevo hispánico*. Bucarest: Editura Universităţii din Bucureşti, 2013.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina. *Literatura y arte: el tópico «Ut picturapoesis»*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- COURTOIS, Jean de. *Le blason des couleurs*. Ed. Hippolyte Cocheris. París : Auguste Aubry, 1860.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la Estética Medieval*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1997.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Ut PoesisPictura: Poética Del Arte Visual*. Madrid: Tecnos, 1988.

- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Trad. José Graos. Madrid: Alianza, 1978.
- IPARRAGUIRRE, Alexis. "El género poemático del blasón bajo el signo de Darío: artes poéticas de aves, naturalezas nativas y voces únicas en dos poetas peruanos." *Lexis* XXXIV. 2(2010): 275-306.
- LAIRD, Andrew. "Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64." *The Journal of Roman Studies* 83(1993): 18-30.
- LAPESA, Rafael. *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*. Madrid: RAE, 1954.
- LLORENTE, María Ema. "Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión." *Impossibilia* 4 (2012): 233-251.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino. "Los comienzos del uso conjunto de varias armerías: cuándo, cómo y por qué." *Príncipe de Viana* 241 (2007): 511-531.
- . "El uso en España de diferencias en las armerías medievales." *Príncipe de Viana* 241 (2007): 567-580.
- MONTANER FRUTOS, Alberto. "Étimos del blasón." *Emblemata* 17 (2011): 423-429.
- . "Identificación, evocación y conformación en los emblemas heráldicos: el caso de las armas parlantes." *Emblemata* 18 (2012): 41-70.
- MORFAKIDIS FILAKTOS, Mosjos. "La Península Ibérica en la obra de Calcocondilas." *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos* 6 (1985): 69-82.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del Barroco: de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947.
- PARAVICINO, Fray Hortensio Félix. *Poesía completas. Obras Póstumas, Divinas y Humanas de Don Félix de Arteaga*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española: Edad Media*. Murcia: Cénlit, 1984.
- QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*. Vol. 2. Eds. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Perlado Páez y Compañía, 1916.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Blasón." *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=blas%F3n>> [12/05/2015]
- RIQUER, Martín de. *Heráldica castellana en tiempo de los Reyes Católicos*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986.
- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo. "A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinares sobre el Siglo de Oro." *Etiópicas* 11(2015): 126-156.
- SÁEZ, Adrián J. *El ingenio del arte: La pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor, 2015.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2011.

- SANTILLANA, Marqués de. *Poesías completas*. Vol. II. Madrid: Alhambra Longman, 1991.
- SAUNDERS, Alison. *The Sixteenth Century Blason Poétique*. Berna, Las Vegas: Peter Lang, 1981.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la Estética: II. La Estética medieval*. Trad. Danuta Kurzyka. Madrid: Akal, 1989.
- VALVERDE OGALLAR, Pedro Blas. *Manuscrito y Heráldica en el tránsito a la modernidad*. Tesis doctoral del Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- VRÂNCEANU, Alexandra. "Leo Spitzer: sa définition de l'ekphrasis et son influence sur les méthodes d'analyse comparatiste." *Leo Spitzer. Lo stile e il método*. Por Ivano Paccagnella y Elisa Gregori. Padova: Esedra, 2010. 231-244.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2009.

EISAGOGGE



Paulína Šišmišová
Universidad Comenio, Bratislava

En torno a una «donquijotada» de la literatura eslovaca

Recibido 18.08.2015 / Aceptado 19.10.2015

Resumen: El artículo forma parte del proyecto de investigación VEGA1/0853/14 orientado a estudiar la recepción eslovaca de la novela de M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. La autora se centra en un análisis comparativo de la novela satírica *Bendeguz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint*, publicada en 1841, en Leipzig. Su autor, un importante dramaturgo eslovaco, Ján Chalupka (1791-1871), la redactó en alemán, lo que hizo posible su amplia difusión pública. La novela merece nuestra atención por ser una de las primeras recreaciones paródicas de la novela cervantina en el contexto cultural del Reino de Hungría. Igualmente, es significativo que el autor pusiera a su novela el subtítulo *Eine Donquixottiade nach der neuesten Mode* (Una donquijotada según la moda más nueva), lo que suponía que el público centroeuropeo en la primera mitad del siglo XIX estaba ya familiarizado con el *Quijote* cervantino.

Palabras clave: Don Quijote, recepción, Ján Chalupka, espacio cultural centroeuropeo

Abstract: This paper is part of the research project VEGA 1/0853/14, which studies the particularities of the Slovak reception of Cervantes's novel *Don Quixote of La Mancha*. The author introduces and comparatively analyses an interesting case of this reception, a work which was one of the first parodic recreations of Cervantes's novel in the cultural context of the Kingdom of Hungary: *Bendeguz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint* (1841), a satirical novel written by Slovak playwright Ján Chalupka (1791-1871). The fact that it was published in Leipzig in German language facilitated its reception in the German-speaking area. What's most interesting is that the author subtitled the novel: *Eine Donquixottiade nach der neuesten Mode*, assuming that Cervantes's novel was known in the Central European cultural space in the first half of the nineteenth century.

Key words: Don Quixote, reception, Ján Chalupka, Central European cultural space

Las formas de la recepción creativa de la novela de M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, destacan por su riqueza y variedad. A lo largo de cuatro siglos de su existencia, el *Quijote* ha dejado una huella significativa en todas las artes, pero su impronta más profunda se dio en el ámbito literario. Desde su publicación (1605, 1615) el libro se propagó vertiginosamente por el mundo en sus reediciones, traducciones, continuaciones, adaptaciones y toda suerte de recreaciones: narrativas, líricas, dramáticas, ensayísticas o reseñas críticas. A pesar de las diferencias en cuanto a sus aspectos genéricos, temáticos, estilísticos y culturales, todos estos textos tienen en común el de ser derivados de una obra original, el *Quijote* en nuestro caso, con la que guardan cierto tipo de relaciones (filiaciones).

Este linaje de ‘hijos’ literarios del *Quijote* integra una rica escala de textos, oriundos de diferentes culturas y redactados en diferentes lenguas del mundo. Asimismo la literatura eslovaca cuenta con una serie de textos narrativos, líricos y dramáticos, inspirados en la novela cervantina. En cuanto a la narrativa, merecen ser destacadas dos obras. La primera es una novela satírica titulada *Bendeguz, Guyla Kolompos und Pista Kurtaforint*, publicada en 1841 en alemán. A su estudio detallado y sus vinculaciones con la novela de Cervantes nos dedicaremos más adelante. La segunda, titulada *La última visión de don Quijote*, es un texto literario a caballo entre la novela y el ensayo. Se publicó en 1999. Su autor, Ján Švidroň (1952-2014) no fue un escritor profesional, sino especialista en derecho civil y en la problemática de la autoría, en la que se centra también su libro. Al juego autorial se debe también el hecho de que en la cubierta del libro no encontramos el nombre del autor real y su nombre queda sustituido por el del autor ficticio Cide Hamete Benengeli.

En cuanto a la creación dramática, es notable el caso de Martin Porubiak y su actualizante versión escénica de la novela cervantina titulada *Sancho Panza recobra el juicio* (*Zmúdenie Sancha Panzu*, 1986). En esta obra que lleva el subtítulo *Pieza teatral según los motivos de la novela cervantina Don Quijote* (*Hra na motívy Cervantesovho románu Don Quijote*) el autor recrea algunos momentos importantes de la novela cervantina, pero no es don Quijote, sino su escudero quien ocupa el papel central. Asimismo, algunos poetas eslovacos (sobre todo los de la generación contemporánea a la Generación del 27 española, como por ejemplo Ladislav Novomeský) recrearon en sus poemas una serie de motivos quijotescos.¹

¹ La autora del presente artículo estudia más detalladamente este aspecto en su ensayo titulado “Itinerario donquijotesco en la literatura eslovaca.” *Paralelo 50. Revista de la Consejería de Educación. Polonia, Eslovaquia, república Checa y Rusia* 3 (diciembre 2006): pp. 50-57.

Aunque estas obras literarias eslovacas con motivos quijotescos no siempre destaquen por sus cualidades estéticas, son un importante testimonio sobre las formas y vías de recepción de la novela cervantina en nuestro ambiente cultural. A estudiar dicha problemática se orienta el proyecto de investigación VEGA 1/0853/14 *Don Quijote en el mundo y en Eslovaquia*, que actualmente llevamos a cabo un grupo de profesores y doctorandos del Departamento de Lenguas Románicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Comenio de Bratislava. En el presente artículo expondremos más detalladamente un problema particular, intentando hacer un análisis comparativo de la primera recreación del *Quijote* cervantino en la literatura eslovaca. Se trata de una novela satírica, publicada en alemán bajo el título *Bendeguz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint*, que vio la luz en 1841 y cuyo autor es un importante dramaturgo eslovaco Ján Chalupka (1791-1871).

Sin tener un mayor valor literario para el lector actual, la novela de Chalupka es significativa, dado que, como lo intentaremos demostrar, cronológicamente marca el inicio de la recepción de la novela cervantina no sólo en el contexto cultural eslovaco, sino también en más amplio contexto del Reino de Hungría. Además, esta novela se adelanta más de un siglo a la primera traducción completa del *Quijote* al eslovaco, aparecida en 1953. Para que mejor se entienda esta curiosidad, expondremos en breve el contexto histórico-cultural en el que se desarrollaba la recepción eslovaca de la obra cervantina.

Dadas las circunstancias geográficas e histórico-políticas, el desarrollo de la literatura eslovaca en el siglo XIX estuvo marcado por estrechos contactos con las culturas y literaturas centroeuropeas circundantes, la húngara, la checa y la alemana, sobre todo. Al contrario, las relaciones con las literaturas románicas fueron más bien esporádicas y orientadas hacia las obras y autores más representativos. Estas circunstancias histórico-culturales determinaron el carácter mediatizado e indirecto de la primera recepción eslovaca de la novela cervantina, cuya lectura se realizó a través del filtro de otras literaturas y lenguas. Así se hizo posible que las huellas del *Quijote* en la cultura y literatura eslovacas se evidenciaran mucho antes de aparecer la primera traducción completa del *Quijote* al eslovaco en 1953, aunque, si bien es cierto, la primera traducción apareció unos decenios antes, en 1926 o 1927. Sin embargo, no se trata de una traducción completa, sino de una adaptación abreviada para los niños.²

² Véase el artículo de E. Palkovičová “Don Quijote en Eslovaquia” *¿Quo vadis romanística?* Ed. B. Ulašin. Bratislava: Univerzita Komenského, 2014. pp. 170-179.

La aparición del ingenioso caballero en nuestro contexto cultural, se debe en gran parte al romanticismo alemán, cuyos representantes sentían una gran admiración por el *Quijote*. Alrededor de 1800 la ciudad de Jena se convierte en un importante centro cultural. Las paredes de su universidad vieron nacer un círculo de escritores románticos encabezado por los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel, cuyo miembro destacado fue Ludwig Tieck. Ellos rompieron con las convenciones clasicistas y se inspiraron en la obra de Goethe. La inquietud de estos escritores por la literatura clásica española motivó el desarrollo de los estudios hispánicos. Por aquellos años nacieron dos importantes versiones alemanas del *Quijote* que se difundieron también por toda Europa Central. La traducción prerromántica de F. Bertuch (1775) despertó el interés intelectual por la novela cervantina, sin embargo, fue la traducción romántica de L. Tieck (1799-1801), completada con el epílogo de H. Heine, la que dio un nuevo impulso a la difusión de la novela y gracias a la cual el *Quijote* pasó a formar parte de la literatura universal.

En los primeros decenios del siglo XIX la Universidad de Jena se convirtió en Alma Mater de muchos jóvenes intelectuales protestantes húngaros de nacionalidad eslovaca. Tras las reformas de José II de Habsburgo-Lorena que reconocían la libertad de culto (1781), a los futuros pastores protestante se les permitió estudiar en las universidades alemanas, dado que su formación en Austro-Hungría todavía no había sido institucionalizada. Por la Universidad de Jena pasó un grupo importante de los futuros escritores eslovacos, entre ellos J. Kollár, P. J. Šafárik y K. Kuzmány. Entre los años 1816-1817 allí estudió también Ján Chalupka (1791-1871), autor de la primera novela de la literatura eslovaca en la que se pueden rastrear huellas del *Quijote* cervantino. Se trata de la mencionada novela satírica titulada *Bendeguz, Gyula Kompos und Pista Kurtaforint*, redactada en alemán, que se publicó anónimamente en la imprenta de Otto Wigand en Leipzig, en 1841. Aunque no lo hemos podido averiguar, nuestra hipótesis consiste en que fue durante sus estudios en Jena que J. Chalupka se pudo familiarizar con una de las versiones alemanas del *Quijote* cervantino, que le sirvió de pretexto para su novela.

Al identificar la naturaleza de vinculaciones entre el pretexto cervantino y el posttexto de Chalupka, lo primero a señalar es que *Bendeguz, Gyula Kompos y Pista Kurtaforint* es una novela de aventuras, cuyos protagonistas, dos hidalgos eslovacos ‘magiarizados’ llamados Bendeguz y Gyula, acompañados de su criado Pista, emprenden un viaje absurdo a Asia en busca de la patria originaria de sus antepasados húngaros. Sobre la

naturaleza de relaciones intertextuales de la novela nos informa su subtítulo: *Eine Donquixottiade nach der neuesten Mode. Dichtung un Wabrheit* (Una donquijotada según la moda más reciente. Poesía y verdad). La expresión ‘donquijotada’ apunta al carácter quijotesco y paródico de la novela, dado que la palabra referida adquiere una connotación peyorativa y designa una empresa descabellada, como es la misión que se proponen llevar a cabo los hidalgos eslovacos, o sea encontrar la patria de los húngaros. Recordemos que el propio Cervantes utiliza esta palabra en tono burlesco en el capítulo cuarto de la Segunda Parte de su novela para referirse a las locuras de su héroe: “Vengan más quijotadas, embista don Quijote y hable Sancho Panza...”, exclama el bachiller Sansón Carrasco (Cervantes 577).

La segunda parte del subtítulo (Poesía y verdad) hace referencia a las memorias de Johann Wolfgang Goethe, aparecidas bajo el título *Dichtung und Wabrheit* (1811-1833). La referencia a la obra de Goethe indica que la novela no es pura ficción, sino que dentro del marco ficcional se inserta reflejada la auténtica realidad de la sociedad multicultural húngara, en la primera mitad del siglo diecinueve.

J. Chalupka construye su novela con arreglo al esquema formal de la novela cervantina. El eje estructural de las dos novelas es el viaje de aventuras que emprenden los protagonistas a lomo de sus caballos. De la misma manera que don Quijote, los hidalgos de Chalupka hacen una salida de su lugar natal, un pueblo de Turiec, y después de una serie de aventuras vuelven, sin cumplir su propósito. A lo largo de los treinta y cinco capítulos de la novela chalupkiana se relatan las aventuras que sufren nuestros protagonistas durante su expedición y se presentan diferentes obstáculos y situaciones a los que deben enfrentarse. Desde Turiec, pueblo situado en la actual Eslovaquia central, nuestros protagonistas se dirigen a Budapest y desde allí se van a Transilvania, en la actual Rumania. Llegan hasta Budapest, donde su viaje se ve inesperadamente interrumpido, por lo cual deben volver. Igual que el don Quijote cervantino, nuestros hidalgos pasan durante su viaje por diferentes pueblos y ciudades del Reino de Hungría. Chalupka pinta estos lugares de una manera viva y divertida. Para poner un ejemplo, aducimos la descripción de Gyöngyös, una ciudad húngara, al pie de los montes Mátra:

Gyöngyös se halla en el centro de Hungría, justamente como Jerusalén se halla en el centro del mundo. Gyula lo demostró trigonómetricamente a sus acompañantes

cuya curiosidad quedó alentada hasta el extremo. La ciudad correspondía a sus expectativas. Cada uno de ellos encontró allí algo entrañable para sí. Al cazador Gyula se le antojó entrar en el robledal, a Pišta se le hacía agua la boca al avistar la frescura de las viñas, a Bendeguz le maravilló una gran cantidad de almendros, que le dieron pensar en Italia. (Chalupka 118)

Además de tener un valor estético, semejantes descripciones de diferentes lugares geográficos con los variados modos de vida de la gente en los tiempos de la antigua Austro-Hungría representan hoy día un valor añadido, ya que nos posibilitan conocer una realidad social ya desaparecida.

Los protagonistas de las dos novelas analizadas son hidalgos empobrecidos, convertidos en caballeros andantes. Aunque Chalupka repetidamente denomina a sus protagonistas ‘caballeros’ (*rytieri*), en realidad, en su libro faltan muchos importantes motivos y tópicos caballerescos, como por ejemplo la investidura del héroe o los sabios encantadores. Por otra parte, es llamativo que el escritor eslovaco desdoble al personaje de don Quijote en dos opuestos. Bendeguz, como autor del proyecto, representa el principio actuante, emprendedor, mientras que su compañero, Gyula Kolompos, representa el polo ideológico, es portador de la ideología del nacionalismo húngaro. Los dos personajes están satirizados en la novela. Lejos de ser refinados y galantes, como solían ser los caballeros andantes, están representados como personas vulgares y toscas. En lugar del amor idealizado hacia una dama, lo que representa un motivo fundamental de los libros de caballerías, aparecen varias escenas eróticas.

Igual que don Quijote sale acompañado de su escudero Sancho Panza, Pista y Gyula van acompañados de su sirviente Pišta Kurtaforint. Conforme a la opinión de algunos estudiosos (Mráz 17), este personaje fue creado según el modelo de Sancho Panza. Sin embargo, en la novela no encontramos su más detallada descripción física y, en cuanto a su carácter, es una mezcla de ingenuidad y astucia, como el de su modelo cervantino.

Sin embargo, los motivos que hacen obrar a nuestros héroes son distintos. Don Quijote es un loco generoso. Su comportamiento desequilibrado y, a veces, absurdo, se debe a su exaltada lectura de los libros de caballerías. Don Quijote trata de convertir la ficción en realidad y con un entusiasmo fascinante emprende una serie de aventuras, de las que, las más veces, sale apaleado y derrotado.

A los protagonistas de la novela de Chalupka los llevan a obrar unos motivos de otra índole. El exagerado idealismo de ellos se debe a su convicción firme sobre el papel privilegiado de los ‘magiares’ y de la lengua húngara en la sociedad de entonces. Cegados por la idea del nacionalismo húngaro, ellos cambian sus nombres y apellidos eslovacos por su forma ‘magiarizada’ y emprenden su viaje para descubrir la patria originaria de los magiares y cobrar, así, la fama.

En la sociedad multicultural austro-húngara los intentos de fortalecer la formación política de la nación y del Estado húngaros no pudieron no llegar a chocar con los intereses de las naciones no húngaras que vivían en este territorio. Chalupka enfoca estas tensiones en su aspecto lingüístico. El intento de imponer el húngaro como lengua oficial significó que los que usaban otras lenguas debían renunciar a su uso y aceptar una lengua ajena. Estos procesos iban muchas veces acompañados del fenómeno de apostasía, que es lo que se convierte en el blanco de la sátira chalupkiana. Bendeguz y Gyula son apóstatas, personas que reniegan de su lengua materna y de su nacionalidad eslovaca en busca de un ideal quimérico.

Es bien sabido que la novela cervantina rebosa de humor y comicidad. Su autor se propuso divertir al lector, poniendo en ridículo los libros de caballerías, “deshacer la autoridad y la cabida que en el mundo y en el vulgo” ellos tenían (Cervantes 13). El *Quijote* es una novela de caballerías burlesca. Sin embargo, en el siglo dieciocho se puso de moda otra interpretación y, de acuerdo con ella, Cervantes no ridiculiza los libros de caballerías, sino que ataca la concepción que la aristocracia caballeresca tenía de sí misma. Bajo dicha óptica, el personaje de don Quijote no se veía sino como un hidalgo retrógrado, atrapado en unas locuras inútiles.

Igualmente, la novela de Chalupka destaca por su aspecto humorístico, que se acentúa desde el prólogo. Para designar la filiación genérica de su obra, el autor se vale de la expresión ‘una tontería humorística’ (*humoristická hlúpost’*). El humor se manifiesta tanto en las diferentes situaciones cómicas en las que se encuentran nuestros protagonistas como en su lenguaje macarrónico que es una mezcla del húngaro, eslovaco y algo de latín defectuoso. Sin embargo, el humor en Chalupka adquiere una dimensión de sátira social mordaz. Bendeguz y Gyula son dos hidalgos apóstatas, cegados por sus ideas absurdas. A diferencia de don Quijote, son personajes exclusivamente ridículos.

Además de ofrecer un retrato satírico de sus protagonistas, el escritor eslovaco se sirve de una serie de procedimientos narrativos, tomados de Cervantes. Imita, aunque solo

en parte, también el juego autorial cervantino. Al igual que Cervantes que finge que su novela es una traducción del árabe, Chalupka finge que su texto es una traducción del húngaro al alemán. Nos lo sugiere en el prólogo, en cuyo título, “Conjeturas conjeturales sobre el autor conjetural de esta historia” (Domnelé domnienky o domnelom pôvodcovi tejšto histórie), hay un evidente juego de palabras. El título busca reforzar nuestra incertidumbre al respecto del autor de la novela. Él es anónimo, pero a partir de unas cuantas informaciones biográficas que se nos ofrecen (por ejemplo, estudió en Gemer,³ conoce bien Budapest, es un Ulises viajero, habla varias lenguas extranjeras), podemos suponer que se trata del mismo Chalupka.

Igualmente, el autor del prólogo es anónimo, ya que firma su prólogo con la sigla XY, proclamando ser ‘gran admirador’ del autor de la novela. El prologuista anónimo recurre al procedimiento del manuscrito encontrado, usado frecuentemente en los libros de caballerías. Él finge ser el traductor del texto encontrado, aunque no se especifican ningunas circunstancias acerca de cómo lo encontró. En cambio, nos dice que el texto redactado originariamente en húngaro contenía muchos errores gramaticales y, por ello, cree que su autor no pudo ser de nacionalidad húngara. Por otro lado, cabe admitir que este anonimato haya podido tener también una motivación política, ya que la novela destaca por su intención satírica. A lo largo de sus páginas, Chalupka realiza duras críticas a la política oficial de magiarización.

La dimensión crítica y actualizante de la novela no impide a su autor desarrollar toda la riqueza de propuestas temáticas, contenidas en la novela de Cervantes. Sin embargo, uno de los motivos ampliamente explotados por el escritor eslovaco es la cultura libresca. Al igual que en la novela de Cervantes, la literatura (en este caso la húngara) es gran protagonista de la novela chalupkiana. Empezaremos señalando que la mayor parte de los treinta y cinco capítulos en los que se relatan las aventuras de nuestros hidalgos, va precedida de epígrafes en húngaro, tomados de las obras literarias húngaras.⁴

³ Un pueblo eslovaco cerca de Tornala, en la antigua capital del antiguo distrito geográfico político homónimo (*Gemerská župa*).

⁴ El estudio más detallado de las referencias a las obras literarias húngaras referidas en la novela analizada queda fuera de nuestro interés. Sólo quisiéramos destacar que un importante papel se le concede a la literatura de viajes, de moda en aquel entonces, por lo que en la historia de la literatura eslovaca la novela de Chalupka se califica como ‘literatura de viajes’.

Los protagonistas chalupkianos discuten sobre diferentes aspectos literarios, pero en muchos casos se trata de una seudodiscusión con matices irónicas. Imitando a los personajes cervantinos, nuestros hidalgos llegan a comentar despectivamente a su autor y su obra: “Váyase al diablo con todas las canciones eslovacas, publicadas en Budapest, junto con el autor de *Kocúrko*...”,⁵ exclama en una ocasión Bendeguz irritado (Chalupka 68). Este episodio nos hace recordar vivamente el sexto capítulo de la Primera Parte del *Quijote* que trata del “donoso y grande escrutinio” que el cura y el barbero hicieron en la biblioteca de don Quijote. Entre otros libros el cura encuentra *La Galatea* de Cervantes y dice que su autor es gran amigo suyo (Cervantes 68).

Al arte cervantino de narrar se deben también otros procedimientos manejados por Chalupka en su novela. Las aventuras de los hidalgos eslovacos se presentan como una historia verdadera, redactada por un cura, una suerte del cronista cervantino. Llama la atención el hecho de que el cura que redacta la historia de nuestros protagonistas sea su amigo personal. Bendeguz y Gyula le encargaron que describiera su viaje y que enviara el manuscrito a Otto Wigand. Advirtamos que se trata de un editor real, en cuya casa editorial de Leipzig salió la novela de Chalupka. Resulta que el escritor eslovaco, al igual que Cervantes, juega con sus lectores, mezclando los personajes ficticios con los personajes reales. Además, igual que los personajes cervantinos que se enteran de que su historia circula por el mundo publicada en un libro, Bendeguz y Gyula tienen una experiencia similar, pero las informaciones escritas sobre sus aventuras se corresponden con el tiempo en que viven. Toda esta grotesca búsqueda de la patria originaria de los húngaros se comenta asiduamente en la prensa húngara y así a lo largo de todo su viaje los protagonistas pueden leer informaciones sobre sí mismos en los periódicos.

Por otra parte, a diferencia de Cervantes que en su novela recurre a un complicado sistema de narradores, multiplicando las perspectivas narrativas, Chalupka se vale de los procedimientos narrativos convencionales, relatando las peripecias de sus personajes en tercera persona de un autor omnisciente e impersonal. El escritor eslovaco no llega a explotar la instancia narrativa de un autor ficticio, que en la novela de Cervantes aparece en persona de Cide Hamete Benengeli, aunque este recurso le hubiera permitido tomar un

⁵ *Kocúrko* es denominación del ciclo de cinco comedias de J. Chalupka (1830-37). El título hace alusión a un lugar ficticio (una suerte del *Tacañón del Todo* español), cuyos habitantes resultan ridículos por su oscuridad y mentecatez.

mayor distanciamiento de lo narrado. Al contrario, de vez en cuando entra en la narración en primera persona de plural para hacer comentarios sobre lo narrado.

A modo de conclusión de nuestro análisis comparativo de la novela de Chalupka *Bendeguz, Gyula Kolompos y Pišta Kurtaforint*, quisiéramos destacar los siguientes aspectos:

En primer lugar, si comparamos la tematización en ambos autores, podemos constatar que la novela de Cervantes es atemporal y universal, mientras que la de Chalupka, como cualquier sátira política, es actual e inmediata. Bajo esta luz, la novela de Chalupka aparece como un posttexto temporal de un pretexto atemporal. Aunque el autor eslovaco conserva ciertas constelaciones formales de la novela cervantina (el viaje de aventuras como eje estructural, la idea exagerada de un proyecto muy ambicioso, el comportamiento desatinado de los protagonistas), él las colma de un contenido actual, centrado en la crítica a la política de magiarización, por una parte, y la propensión de la hidalguía eslovaca a extranjerizar, por otra. Desde esta perspectiva se hacen claras razones de la publicación del libro en alemán. El escritor eslovaco buscó una forma de obtener, a través de su novela, un impacto social más amplio. Sin embargo, el libro quedó en el olvido por más de un siglo y sólo en 1953 apareció su traducción eslovaca, que se debe a J. V. Ormis.

En segundo lugar, parece que J. Chalupka, a pesar de respirar la atmósfera romántica de Jena en su años universitarios, no llegó a abrazar la interpretación romántica del *Quijote* y quedó influido por su interpretación dieciochesca. Sus representantes leyeron la novela cervantina como una parodia burlesca de la aristocracia española trasnochada y en el personaje de don Quijote vieron un hidalgo retrógrado e iluso. Como señala J. Álvarez Barrientos “[l]a forma y estructura, el ‘espíritu crítico’ estaba a merced de cualquiera que empleara estos recursos para la sátira” (80). Así lo hizo el escritor eslovaco, que se valió de los recursos cervantinos para satirizar las lacras de la sociedad multicultural húngara de su tiempo. Sus personajes representan a unos hidalgos apóstatas, cautivos de sus ‘ideales’ absurdos y, como tales, quedan satirizados por su autor.

En tercer lugar, la novela de Chalupka, publicada en 1841 en alemán, tiene la primacía sobre otros textos eslovacos inspirados por el *Quijote*, por ser la primera ‘golondrina’ que vaticina la futura recepción de la novela cervantina en nuestro ambiente cultural a lo largo del siglo diecinueve. Además, se adelanta con siete años a la primera adaptación del *Quijote* al húngaro, aparecida en 1848, que representa, según las palabras del hispanista húngaro Z. Kiss, “el primer texto quijotesco en lengua húngara” (32). Sin riesgo

de exagerar, podemos añadir que la novela de Chalupka es una de las primeras recreaciones satíricas del texto cervantino en el ambiente multicultural del Reino de Hungría.

Por último, el hecho de que el escritor eslovaco apostó por una ‘donquijotada’ para hacer sus críticas a la política de magiarización y para satirizar a la hidalguía eslovaca, propensa a renegar de su lengua y de su cultura, indica que la sociedad centroeuropea de la primera mitad del siglo diecinueve estaba ya familiarizada con la novela de Cervantes. De lo contrario, esta curiosa recreación quijotesca no hubiera acertado a dar en el blanco.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Cervantes en el siglo XVIII. Imitadores y continuadores del Quijote.” *Cuadernos Cervantes*, Vol. 15. Madrid: Universidad de Alcalá, 1997. 79-82.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- CIDE HAMETE BENENGELI (ŠVIDROŇ, Ján). *Posledná vĺzia Dona Quijota*. Bratislava: JUGA, 1999.
- GUILLÉN, Claudio. *Mezi jednotou a ruzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Praha: Triáda, 2008.
- CHALUPKA, Ján. *Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Donquijotiáda podľa najnovšej módy*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago. *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones*. Madrid: Universidad europea de Madrid, Cees Ediciones, 1996.
- MRÁZ, Andrej. “Ján Chalupka a jeho donquijotáda.” *Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Donquijotiáda podľa najnovšej módy*. Por Ján Chalupka. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. 7- 22.
- PALKOVIČOVÁ, Eva. “Don Quijote en Eslovaquia.” *¿Quo vadis romanística?*. Ed. Bohdan Ulašín. Bratislava: Univerzita Komenského, 2014. 170-179.
- PORUBIAK, Martin. *Zmúdrenie Sancha Panzu : hra na motívy Cervantesovho románu Don Quijote*. Bratislava: Lita, 1988.
- STROSETZKY, Christoph. “La presencia del Quijote en la literatura alemana.” *¿Qué Quijote leen los europeos?*. Ed. Miguel Ángel Vega Cernuda. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid, 2005. 51-66.
- ŠIŠMIŠOVÁ, Paulína. “Itinerario Donquijotesco en la literatura eslovaca.” *Paralelo 50.3* (2006): 50-57.

Paulína Šišmišová

ZOLTÁN KISS, Tamás. “El Quijote y los criterios de una Keturnation: la novela cervantina en el discurso político-cultural húngaro durante la primera mitad del siglo XIX.” *Acta Universitatis Szegediensis. Acta Hispanica X* (2005): 23-45.

Mirjana Polić Bobić
Universidad de Zagreb

Apuntes sobre una relectura/reescritura y su traducción

Recibido 10.09.2015 / Aceptado 15.11.2015

Resumen: En este trabajo se intenta presentar el diálogo que entabla el autor chileno Nicanor Parra en su libro *Poemas y antipoemas* con la poesía nacional que precede a la suya propia, así como con la poesía tradicional y con distintos tipos de discurso público en sus obras posteriores. Se indagan las posibilidades de preservar en las traducciones a otros idiomas la actitud general, así como la mayor parte de la relectura y reescritura que Parra hace de ella.

Palabras clave: antipoesía, relectura, reescritura, Nicanor Parra

Astract: The paper deals with the dialogue established between the Chilean author Nicanor Parra by his collection *Poemas y antipoemas* and the 20th century poetical tradition in his country, as well as with oral tradition and various other types of public discourse. The question posed is whether this specific relation can be rendered in translations to other languages.

Key words: antipoetry, re-reading, re-writing, Nicanor Parra

En este trabajo se presentarán y elaborarán algunos apuntes hechos al margen de la traducción de la (anti)poesía del autor chileno, Nicanor Parra. El tema no se abordará desde la perspectiva traductológica, aunque —como se verá— resulta imposible evitar del todo la mención de este aspecto. Dado el tema marco del encuentro, la recepción, presencia y visión de la literatura y lengua hispánicas en el centro y este de Europa y la reescritura/relectura como uno de los aspectos a abordar, la traducción de la (anti)poesía de Nicanor Parra a uno de los idiomas centroeuropeos, en este caso al croata, llama la atención porque, por un lado, la obra del autor contiene en sí la relectura/reescritura de la tradición poética chilena y, por

el otro lado, este hecho condiciona la traducción también, dada en el ámbito cultural croata la importante presencia de las traducciones de los poetas chilenos que Parra relee/reescribe.

Cabe recordar la actitud fundamental de antipoeta que por primera vez se declara como tal en los años 50 del siglo pasado, con la publicación del poemario *Poemas y antipoemas*.¹ Cada uno de los antipoemas allí publicados cobra sentido en una especie de tensión constante que establece entre sí mismo y otro poema, otra obra poética, otra poética o actitud, y funciona gracias a esa relación, que tan solo a primera vista parece lacónica. Ya otros estudiosos de la obra parriana han apuntado hacia la relación y la deuda de su antipoesía con las vanguardias, pero también hacia el distanciamiento del poeta de la aplicación mecánica de sus usos para estos fines. En este sentido, los más elocuentes tal vez sean los versos de “Manifiesto”, poema que Parra publica en 1963 en forma de cartel: “Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo/ Al poeta Barata/ Al poeta Ratón de Biblioteca./ Todos estos señores/ -Y esto lo digo con mucho respeto-/ Deben ser procesados y juzgados/ Por construir castillos en el aire/ Por malgastar el espacio y el tiempo/ Redactando sonetos a la luna/ Por agrupar palabras al azar/ A la última moda de París./ Para nosotros no:/ El pensamiento no nace en la boca/ Nace en el corazón del corazón”.²

Para explicar la relación que esta poética establece con el discurso poético anterior a sí mismo, tal vez no huelga recordar en esta ocasión la escena nacional con la cual entabla este diálogo tan dinámico: en la literatura chilena, a diferencia de otras literaturas hispanoamericanas, la poesía tenía mucho más peso que la prosa ficcional o ensayística y eran los poetas los que ocupaban el lugar central, los que atrapaban la atención del vasto

¹ Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1954. Algunos de los textos allí publicados ya se habían editado en diversas antologías de poesía chilena en los años 40: para los datos acerca de la publicación y la circulación de la obra parriana (que en su caso no siempre es lo mismo, puesto que a veces prefirió maneras informales de difusión de su obra) véase Harold Bloom: “Prefacio”, Federico Schopf: “Genealogía y actualidad de la antipoesía” y “Cronología” en Nicanor Parra: *Obras completas & algo más*. Ed. Niall Binns. Barcelona: Círculo de lectores Galaxia Gutenberg, 2006. pp. XXVII – CXL; véase también la introducción de María Angeles Pérez López a *Páginas en blanco* de Nicanor Parra [“La antipoesía de Nicanor Parra (poesía en tiempos de zozobra).” Ed. Niall Binns. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Biblioteca de América, 2001. pp. 9-82.].

² Citado por *Obra completa & algo más*. Vol I. p. 143-144. Citaciones frecuentes de estos mismos versos a la hora de definir la postura de Parra hacia la ruptura que presentaron las vanguardias comprueban su eficacia dentro del contexto de su obra completa revisitiéndolos de valor emblemático. Véase Bloom. *op.cit.* p. LV.; Pérez López. *op.cit.* p. 67. y otros.

público lector y eran los formadores de gustos y normas. Sin embargo, esta escena constaba de personalidades creadoras tan diversas como Vicente Huidobro, por una parte, y Gabriela Mistral, por la otra, sin olvidar el genio creador de Pablo Neruda. Si bien aquel jugó un papel decisivo en la formación de gustos vanguardistas, y más en la Península que en el Continente, estos, a partir de la vasta recepción y de popularidad de que gozaron internacionalmente, fueron claves para la formación de gustos literarios en su propio país. Es en primer lugar con sus poéticas, pero también con la posición de que gozaron en la sociedad y en la cultura nacional, con las que Parra entabla una relación tensa y dinámica. Para ello propone un modo que los estudiosos han venido denominando ‘conversacional’,³ y, a tono con su declaración “Los poetas bajaron del Olimpo”, escrita en 1963 en el ya citado “Manifiesto”, se embarca en un trayecto de toda una larga vida⁴ de dialogar con distintos, y a veces inesperados, tipos de discurso que han coexistido en su derredor cultural, social, etc. No tan solo *Poemas y antipoemas*, sino también sus creaciones subsiguientes cobran cabal sentido a partir de la plena conciencia del lector de este diálogo: lo que hace Parra es, básicamente, ofrecer una relectura de los poetas nacionales que en aquellos años, a nivel nacional, continental hispanoamericano e internacional, gozan de vasta y diversa recepción tanto en castellano como en traducciones. A continuación daremos algunos ejemplos.

La lectura de “Sinfonía de cuna”, el (anti)poema que abre *Poemas y antipoemas*, funciona como una relectura paródica de las *Canciones de cuna* de Gabriela Mistral: relejendo el poemario de Mistral, no se encontrará ningún poema en particular que el antipoeta haya reescrito en esta clave. A lo que se alude, es el temario, así como el tono y la actitud opuestos al conjunto de su poética. Además, el poemario de la Premio Nobel en 1945 (y lo mencionamos aquí por ser hoy una lectura algo olvidada dado el lapso del tiempo transcurrido) se recitaba y cantaba por y para niños y gozaba de estatus del patrimonio continental al igual que *Los zapaticos de rosa* del cubano José Martí, por poner un ejemplo que también fue reescrito y, en la reescritura, igualmente parodiado, aproximadamente en la

³ Está fuera de duda la influencia ejercida en Parra por parte de los clásicos del siglo XX de expresión inglesa, tales como Ezra Pound con su conocida ‘poetry as speech’ o los poetas de la *New Poetry*. Sobre su poesía como parte de la así llamada ‘otra vanguardia’ véase José Emilio Pacheco. “Nota sobre la otra vanguardia.” *Revista Iberoamericana* 106-107 (1979). pp. 327-334.

⁴ Parra nació en 1914, y a los 101 años cumplidos es el mayor entre los pocos autores hispanoamericanos del siglo XX que todavía viven, que le aseguraron a esta literatura el prestigio de que hoy goza en el mundo.

misma época, por Guillermo Cabrera Infante, en su libro *Tres tristes tigres*. En “Sinfonía de cuna”, además de sustituir la sencilla ‘canción’ del título por la forma musical compleja y propia de la música clásica, a diferencia de las escenas y situaciones llenas de ternura, intimidad del hogar o invocaciones de las escenas de la naturaleza americana pura y poderosa, se cuenta sobre un encuentro con un ángel extraño, un ángel-monstruo en un parque inglés, y la presunta y escarnecedora conversación con él, en francés y en castellano: es un episodio que rebosa de doble sentido cuyo efecto en el lector, lejos de tranquilizarlo y adormecerlo, logra lo opuesto al de *Canciones de cuna* al producir un fuerte sentido de inquietud, pero, al mismo tiempo, mantiene el ritmo y los estribillos propios de las canciones para niños. Cito los versos finales: “Muerto de la risa/ dije good bye sir/ siga su camino/ que le vaya bien/ que le pise el auto/ que le mate el tren/ ya se acabó el cuento/ Uno dos y tres.”⁵

Otro ejemplo ofrece “Oda a unas palomas”, también de *Poemas y antipoemas*. Desde el mismo título se establece una relación evidente con las entonces conocidísimas *Odas elementales* de Pablo Neruda, que en aquellos años —los 50—, al volver del exilio se apropió de todo el espacio literario en Chile y ejerce una influencia ineludible. Esta fue, si juzgamos por las reacciones, la opinión de Parra y de los poetas que vivieron dicha influencia como autores jóvenes. En esas condiciones, Parra decide hacer frente al fenómeno del poeta como profeta y al clima que este crea burlándose de forma análoga a la ya vista en “Sinfonía de cuna”: esta vez sustituye la grandiosidad del tema de Neruda y su tono profético por un tema insignificante y corriente: ‘unas’ palomas, así banaliza por añadidura el motivo del pájaro presente y por ello ya invisible en los espacios urbanos al destacar su forma física poco elegante (procedimiento poco usado en el manejo del motivo del pájaro en la poesía) y su absurda comparación con otro tema recurrente en la poesía, el de la rosa, en este caso igualmente desprovista de sus propiedades acostumbradas en el discurso poético: “Qué divertidas son/ estas palomas que se burlan de todo,/ con sus pequeñas plumas de colores/ y sus enormes vientres redondos./ Más ridículos son que una escopeta/ o que una rosa llena de piojos.”⁶

⁵ Citamos por *Obras completas & algo †*, p. 6.

⁶ *Ibid.* Vol. I, p. 28

En “Versos sueltos”, poema de *Versos de salón* de 1962, se vale de ese mismo procedimiento para entablar el diálogo con la actitud prepotente de los manifiestos creacionistas de Vicente Huidobro, en primer lugar, con la posición demiúrgica que desde su inicial “Non serviam” plantea y mantiene ese autor. El poema termina con los siguientes versos: “Yo también soy un dios a mi manera/ Un creador que no produce nada:/ Yo me dedico a bostezar a full/ Y la fucsia parece bailarina.”⁷

Esta práctica, orientada en un primer período antipoético casi exclusivamente hacia la tradición literaria y hacia las autoridades en la poesía nacional, se extiende más tarde a cada vez mayor número de prácticas discursivas. De manera que en *Coplas de Navidad* de 1983 publica unos anti-villancicos en los que remeda la forma del villancico, así como los ecos del romance en ella, pero degradando los contenidos propios de las dos formas, sacrosantos y/o míticos y tradicionales, por medio de la sustitución de ellos por sus contrarios corrientes o vulgares. Así sustituye lo pulcro de la imagen de la Virgen María y de su adoración por una variante corriente de su nombre —Maruja— y destituye el tema del milagro de la inmaculada concepción, implícito en toda mención de la Virgen y Jesucristo, con una invitación al holgorio corriente: “Hola Sra. Maruja/ yo vengo de Chillán Viejo/ y al niño Jesús le traigo/ un chuico de vino añejo”.⁸ Además de subvertir el contenido, el hecho de que *Coplas* fueron escritas a petición de un diario cuya dirección, al leerlas, se negó a publicarlas, produjo la circunstancia en que fue posible tan solo publicarlas en una única hoja desplegable, con las ilustraciones de Óscar Gacitúa en tirada reducida, y repartirla entre conocidos.⁹ Gracias a ello, las coplas fueron divulgadas del modo que Parra había inaugurado, todavía en 1972, al hacer circular sus *Artefactos*: combinaciones de dibujo y texto en cajas de cartón en vez de publicarlos de la forma esperada. Al mismo tiempo, el

⁷ *Ibid.* Vol. I, p. 114.

⁸ *Ibid.* Vol. II, p. 216.

⁹ En las notas sobre las ediciones príncipe de cada uno de los títulos de Parra, Niall Binns *et al.*, en *Obras completas* & algo † para *Coplas de Navidad* recogen el testimonio del poeta y periodista Hernán Miranda Casanova a quien ‘la editora de un diario’ le encargó contactar con Parra para que escribiera los villancicos para los números navideños de ese año. Los villancicos encargados por fin no se publicaron por ser anti-villancicos y por contener claras declaraciones antidictatoriales en plena época pinochetista (Véase *op. cit.* Vol. II. p. 1045.). De los muchos versos con dicho contenido citamos las presuntas palabras de uno de los hablantes anónimos que hacen las veces de los Reyes Magos: “Y yo que vengo del norte/ le traigo buenas noticias/ ya no se soporta, / el pueblo pide justicia” (*Ibid.* Vol. II. p. 217).

procedimiento coincide con la fórmula de divulgación de la *Lira popular*, series de impresos sueltos que circulaban en las ciudades chilenas a fines del siglo XIX y principios del XX. En estas hojas poetas populares, inmigrantes que se trasladaban a los centros urbanos en busca de trabajo, comentaban sus vivencias en la ciudad en verso popular tradicional y valiéndose para ello tanto del imaginario heredado en sus pueblos nativos, transmitido oralmente por generaciones, como de las formas en que fueron transmitidos.

La estrategia de minar (en más de una ocasión Parra denominó sus versos ‘granadas’), de subvertir todo discurso, así sea el hegemónico en la alta cultura o el tradicional popular, hizo que en sus versos todos ellos confluyan en un constante proceso de interrogación de las posibilidades y limitaciones de cada uno. Por esto, según César Cuadra, es forzoso leer a Nicanor Parra “en el contexto general de las producciones discursivas”.¹⁰ Sin embargo, a pesar de que el centro de interés del antipoeta fuera principalmente lo expresado por medio de la lengua, de la palabra, como ya se ha dicho, él no se limita a ella. Además del mencionado procedimiento de subversión del formato mismo para la divulgación de su trabajo, buena parte de la obra del antipoeta consta del dibujo, instalación, etc., que a su vez no es otra cosa más que un estimulante y fructífero diálogo con diversos tipos de la herencia cultural chilena e internacional, clásica y moderna, alta y baja, incluida la tradicional popular. El hecho de rehuir en la medida de lo posible al logocentrismo, tendencia que entre varios autores interesantes e insólitos de la literatura hispanoamericana existe desde los comienzos del siglo XX, encuentra en ese segmento de la obra parriana su tal vez máximo exponente hasta ahora.¹¹ Reconociendo el peligro que supone la metaforización en un texto analítico que el presente pretende ser, esperamos no estar en un error al hacer constar que los dos procedimientos mencionados se suman a una relectura y reescritura general de lo que ha venido percibiendo el antipoeta como la tradición cultural que lo ha venido marcando en su larga trayectoria vital y creadora.

Leída en estas claves, la obra de Parra presenta para su traductor a cualquiera de los idiomas un desafío notablemente más fuerte que las obras en las que este segmento de constante intertextualidad es menos presente (o menos visible). En más de una ocasión el mismo autor había dicho que su obra no era otra cosa más que ‘vida en palabras’ y que su

¹⁰ César Cuadra. *Nicanor Parra en serio & en broma*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1997. p. 72.

¹¹ Nos referimos a los estridentistas mexicanos y a Vicente Huidobro en poesía, a Guillermo Cabrera Infante en la novelística y a otros más.

tono marcadamente conversacional permite que, una vez ‘desendecasilabada’¹² por él, la poesía chilena puede estar al alcance de todos. Sin embargo, ese proceso de desacralización del discurso poético para su supuesta fácil divulgación impone al traductor también la tarea de no desentenderse —por lo menos no del todo— del objeto de la relectura/reescritura por parte de Parra. En el caso de la traducción a la lengua croata, el marco que no se puede pasar por alto en este caso lo conforman las traducciones de la poesía de dos de los autores cuya recepción está inscrita en la antipoesía y en la actitud antipoética: Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Desde la publicación de una selección de la poesía de Gabriela Mistral en 1963 hasta fines de los 70 se publicaron en Croacia diez libros de poesía de estos autores: uno de la Mistral y nueve de Neruda; además, los poemas de Neruda aparecieron en cinco antologías de poesía contemporánea y las de la Mistral en tres. Comparando las traducciones de los dos autores chilenos con las traducciones de las otras literaturas hispanoamericanas en el período comprendido desde 1945 hasta fines de los 80, destaca el hecho de que la literatura chilena fue representada tan solo por ellos dos y que fue la única literatura representada exclusivamente por poetas, ya que de otras literaturas hay poquísimos libros de poesía traducidos (en el caso de la mexicana, hay un libro de poesía y ocho novelas; en el de la argentina, que es la más traducida, no hay ni un libro que equivalga a la traducción de un determinado libro de poesía, etc.).¹³ Si aunáramos los datos sobre la traducción como base para una amplia recepción de la crítica literaria, completaríamos el cuadro de una presencia muy importante de estos dos poetas en el ámbito literario y cultural croata. Tanto el interés de los traductores y editores en estos autores, como el interés del

¹² Prestamos este término parriano de uno de sus *Artefactos* (1972), obra ya mencionada en este trabajo que consta de combinaciones de dibujos y mensajes textuales que Parra hizo circular adrede en cajas de cartón en vez de en forma de libro, con el formato de tarjetas postales en los dorsos, en que una estatua representando la extraña forma híbrida —de la efiege del poeta clásico vestido de trapos— declama: “La poesía chilena se endecasilabó. ¿Quién la desendecasilabará? ¡El gran desendecasilabador!” (*Obras completas & algo f. op. cit.* Vol. I. p. 428.)

¹³ Véase Nataša Dragojević y Fikret Cacan. *Svjetska književnost u hrvatskim prijevodima 1945 – 1985*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, 1988. Para los períodos anteriores, en los que, por cierto, no encontramos traducciones de estos dos poetas amén de una traducción de 1948, véase Milivoj Telečan. *Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia*. I. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* 33-34-35-36 (1972-1973): pp. 807-839; y II. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* XXIII.1-2 (1978): pp. 531-548. Siempre hay que tener presente la traducción a otros idiomas de la antigua Yugoslavia, que, de acuerdo con la bibliografía de Telečan, eran cinco en total, incluidas las antologías.

público lector y de la crítica literaria es —a grandes rasgos— inmediatamente anterior y en una segunda etapa paralelo al interés que suscitara el fenómeno ubicuo de la traducción y recepción de la nueva narrativa hispanoamericana por parte del vasto público, la crítica y la academia. En nuestros días, en cambio, cuando la recepción tan importante de los dos poetas chilenos es prácticamente un hecho cultural olvidado, valdría la pena investigar si su recepción en aquel entonces se daba, más bien, como parte integral de la igualmente, o incluso más importante, recepción de los poetas traducidos de otros idiomas: Yevtuschenko, Dylan Thomas y otros portadores de los nuevos aires a nivel global.

Ahora, al plantearse la traducción de la obra de Nicanor Parra a ese mismo idioma y en esa misma cultura a cuatro décadas de las traducciones, hechas con esmero y rigor,¹⁴ de los dos entre los dialogadores fundamentales con su antipoesía, ¿debería ello suponer también que esta traducción debe tomar en cuenta las soluciones de esos traductores y entablar un diálogo con ellas? ¿Pueden darse en estas traducciones las mismas relaciones y las mismas tensiones que se dieron en el original? ¿Puede recobrase algo de aquella relectura parriana de sus ‘mayores’? Dos son las razones fundamentales por las que la respuesta es negativa: funcionando en otro idioma, obviamente, la traducción no puede evitar el enmarañamiento en una tupida red de referencias literarias y netamente lingüísticas que se irá formando con y en la cultura en que se traduce, al igual que lo hicieron las traducciones de Neruda y la Mistral en su momento. Por lo tanto, la traducción de Parra a otro idioma no producirá automáticamente una relectura de las traducciones de las prácticas poéticas con las que su antipoesía originalmente dialogaba.

Desaprovechado forzosamente este nivel ‘chileno’ de interdiscursividad en traducción, y salvado de paso el traductor de la imposible tarea de buscar soluciones que recreasen los focos de tensión —básicamente de orden cultural, en el sentido amplio de la noción— en ese diálogo original con herramientas (lenguas) diferentes, se desaprovechan también las traducciones preexistentes: si la cesura temporal entre las unas y la otra no fuera tanta, y si mientras no se hubiese perdido el gusto del ámbito cultural receptor de la traducción por el discurso poético, tal vez se reconocerían las ideas básicas y la actitud fundamental con los altos modelos en la cultura de origen de aquel entonces. En el siglo

¹⁴ Los autores de la mayor parte de las traducciones en cuestión eran importantes poetas nacionales: Drago Ivanišević, Jure Kaštelan, Antun Šoljan y Zvonimir Golob.

XXI es de esperar que los comienzos antipoéticos de Nicanor Parra en traducción a otros idiomas se lean, más bien, como una tendencia hacia el uso del modo conversacional generalizado, y no como una reescritura y una oposición a las prácticas concretas que inmediatamente le preceden. Por lo tanto, es de suponer que en las traducciones de la obra parriana a otros idiomas se lean y entiendan cada vez más los temas a primera vista alejados de lo netamente chileno —tanto del pasado como del presente de su bagaje cultural— y en diálogo evidente con los fenómenos globalmente reconocibles. De esta manera al nivel de su meticuloso quehacer diario, el traductor debe constantemente alternar pequeñas victorias con rendiciones y búsquedas de soluciones más idóneas, comprobando constantemente la inestabilidad semántica de todo texto literario, sin abusar de esa consabida verdad. Si un texto traducido funciona en otros códigos culturales y lingüísticos, quiere decir que la traducción ha logrado entablar el diálogo entre el emisor y el receptor, y sus respectivas cargas culturales y lingüísticas. En este caso los ‘daños’, o llamémoslos compromisos, que en este proceso inevitablemente se producen, son menores que los logros.

Bibliografía

- PARRA, Nicanor. *Obras completas & algo f.* Ed. Niall Binns. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- . *Páginas en blanco.* Ed. Niall Binns. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- . *Poemas para combatir la calvicie.* Comp. Julio Ortega. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles. “Introducción: La Antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en Tiempos de Zozobra).” *Páginas en blanco.* Por Nicanor Parra. Ed. Niall Binns. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. 9-92.
- SCHOPF, Federico. “Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio.” *Obras completas & algo f.* Ed. Niall Binns. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. LXXVII-CXXXI.
- BINNS, Niall. “¿Por qué leer a Nicanor Parra?” *Obras completas & algo f.* Ed. Binns. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. XXIX-LXXVI.
- CUADRA, César. *Nicanor Parra en serio & en broma.* Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1997. 72.

PACHECO, José Emilio. "Nota sobre la otra vanguardia" *Revista Iberoamericana* 106-107 (1979): 327-334

DRAGOJEVIĆ, Nataša y CACAN, Fikret. *Svjetska književnost u hrvatskim prijevodima*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, 1988.

TELEĆAN, Milivoj. "Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia." (I) *Studia Romanica et Anglica Zagrabensia* 33-34-35-36 (1972-1973): 807-839.

---. "Contribución a la bibliografía de traducciones de literature hispánica en Yugoslavia." (II) *Studia Romanica et Anglica Zagrabensia*, XXIII.1-2 (1978): 531-548.

LOGOTHETES



Dóra Bakucz

Universidad Católica Pázmány Péter

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”¹ — Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

Recibido 12.08.2015 / Aceptado 19.10.2015

Resumen: En 2005 se publica una antología de minificciones hispánicas (*Microquijotes*) que de alguna manera u otra tratan el tema del *Quijote* de Cervantes. El objetivo del artículo es analizar algunos de los textos del tomo, escritos por autores argentinos, establecer las principales líneas de reinterpretación que aparece en los *microquijotes* en cuestión y llegar a una conclusión en cuanto a la naturaleza de las lecturas que aparecen en los textos.

Palabras clave: literatura argentina, minificción, *microquijotes*, intertextualidad, reinterpretación

Abstract: *Microquixotes* is an anthology of Hispanic short-short stories (published in 2005) that somehow interpret the theme of *Don Quixote* of Cervantes. The objective of the paper is to analyse some of the texts of the book, written by Argentinean authors, set the main lines of reinterpretation in the texts in question, and come to a conclusion about the nature of these postmodern versions of the novel.

Key words: Argentinian Literature, short-short stories, *microquixotes*, intertextuality, reinterpretation

“[...] Los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que, apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: allí va Rocinante” (Cervantes, en línea), dice Sansón Carrasco en el tercer capítulo de la *La segunda parte del ingenioso*

¹ Borges, Jorge Luis. “El acto del libro.” (Epple 22)

caballero Don Quijote de la Mancha. Y Jorge Luis Borges, unos 350 años más tarde, en el marco de una conferencia que dio en la Universidad de Harvard, ‘contesta’ lo siguiente:

Evidentemente, uno nunca sabe lo que traerá el futuro. Supongo que el futuro, a la larga, traerá todas las cosas, así que podemos imaginar un día en el que don Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y el doctor Watson seguirán existiendo, aunque todas sus aventuras hayan sido olvidadas. Pero los hombres, [...] seguirán inventando historias para atribuírselas a esos personajes: historias que serán espejos de los personajes. (160)

Al hablar de las reescrituras, el *Quijote* es especial en el sentido de que los dos fragmentos que acabamos de citar se refieren a la popularidad, universalidad y al hecho de que la figura de don Quijote y todo lo que ha llegado a simbolizar su figura, invitan de manera peculiar al diálogo intertextual o hipertextual. Tal como en 2015 conmemoramos que *La segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* de Cervantes fue publicado hace cuatrocientos años, en el año 2005 se celebró el cuarto centenario de la publicación de la primera parte y, de muchas maneras, entre ellas con la edición de una selección de cincuenta minificciones con aventuras palimpsésticas de Don Quijote, es decir, textos breves que, de alguna forma u otra, evocan, reescriben, completan o continúan la novela cervantina. La presencia de los textos clásicos y canónicos de la literatura por parte de los autores no es un simple homenaje; por un lado estos textos son ejemplos vivos del afán posmoderno de visitar el pasado y entrar en diálogo con la tradición desde una perspectiva nueva, y por el otro lado, sirven como confesiones metaliterarias y, así, hablan de nuestra actualidad, de nuestra manera de pensar y de ser. El género de la minificción o microrrelato (que desde el año 1981 —que es cuando aparece en la crítica literaria como género independiente— designa textos de más o menos de una página, base narrativa, pero de naturaleza proteica que integra elementos poéticos y ensayísticos) es una modalidad textual en la que la escritura palimpséstica, o sea, la reescritura de narrativas conocidas (de la mitología grecolatina, de pasajes bíblicos, de cuentos de hadas y de textos canónicos de la cultura occidental) tiene una presencia muy fuerte, ya que estos textos contribuyen a la condensación de la narración y hacen posible llenar los huecos que causa la estructura elíptica, característica fundamental del género. Evidentemente, al evocar una fábula fija el

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”
—Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

objetivo no es reproducirla, sino añadir un sentido plus; por lo tanto, el hipotexto u ‘original’ será el punto de partida, un medio con la ayuda del cual se realiza un contacto intertextual, más concretamente hipertextual, y se construye un campo metaficcional que hace posible una nueva interpretación. Aunque el género esté presente en muchas culturas y literaturas, en Hispanoamérica tiene una fecundidad extraordinaria, en general y también en lo que se refiere al contexto palimpséstico. La antología en cuestión de Juan Armando Epple, titulada *Microquijotes*, es un tomo que —conscientemente o no— refleja perfectamente lo anteriormente dicho.

Don Quijote es, pues, sin duda, la figura más conocida de toda la historia de la literatura en lengua española y sabemos también que la obra de Cervantes es considerada la primera novela de la narrativa moderna. En las minificciones del libro encontramos referencias tanto al carácter del protagonista y su modo de ver peculiar como alusiones a la complejidad estructural y conceptual de la novela, es decir, estos textos, de manera intertextual, reflexionan sobre los dos hechos que más han contribuido a la inmortalidad del héroe y del texto que le ha dado vida. Curiosamente la carrera de don Quijote fuera de la novela cervantina ha tomado dos caminos muy distintos desde su publicación hasta el presente:

1) El que aprovecha el humor y las aventuras más divertidas y absurdas (dejando fuera de consideración toda la complejidad estructural y conceptual de la novela original, tomando todo lo que no tenga que ver directamente con la fábula, la narración, como algo que sobra). Así son las adaptaciones abreviadas, las versiones de dibujos animados y teatrales, entre otros. Estas variantes, normalmente, no van más allá de mostrar las dos caras de los acontecimientos: una, la ‘real’, representada por el entorno del protagonista y, sobre todo por Sancho Panza, y la otra, la ‘idealista’, que representa el modo de ver de don Quijote. Considerando estas versiones poco se entiende de por qué se considera esa obra de Cervantes la primera novela moderna.

2) El otro camino, sin embargo, casi se olvida de las aventuras y se centra principalmente en problemas y cuestiones que tienen que ver con la dicotomía de realidad-ficción, su relación, su manera de ser, su función, su percepción, su complejidad, etc. En este caso las aventuras, la fábula misma de la novela aparece de un modo abstracto, como portador de significados mucho más complejos y teóricos. Uno de los seguidores de don Quijote en este camino, es, sin duda, Jorge Luis Borges. Su texto (cuento, aunque muchos

lo consideran ensayo) titulado “Pierre Menard, autor del Quijote” (publicado en *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941 y en *Ficciones* en el año 1944) es indudablemente un hito en el mundo de los textos de esta categoría. Sobre el texto mencionado de Borges existen centenares, si no miles, de críticas, pero el escritor argentino no solo trata el tema del Quijote en este texto, sino también en muchos otros, por ejemplo en los que forman parte de la antología de Epple.

El objetivo de este artículo es estudiar algunos textos del tomo del crítico chileno, de autores argentinos, de las líneas de interpretación más significantes y con una atención especial en los microquijotes borgianos. El propósito es averiguar cuál de los dos caminos interpretativos queda más acentuado en las versiones estudiadas, si son considerables como lecturas (pos)modernas de la novela cervantina y, así, sirven como pruebas de la popularidad del texto de Cervantes (y del comentario de Sansón Carrasco), o más bien refieren a un estado ya más abstracto (mitificado) de la figura del protagonista y todo lo que ha llegado a simbolizar para el siglo XXI y, así, dejan la mayoría de las aventuras de los héroes olvidada y se interesan por la complejidad conceptual, filosófica y literaria de la historia.

La antología se publicó en 2005 y en seguida ha llamado la atención de la crítica. Resulta que el conjunto de los microrrelatos quijotescos se ofrece tanto para una clasificación respecto a las técnicas utilizadas a la hora de la reescritura como para estudiar la visión metaliteraria que transmiten los textos. Es lo que podemos observar en la mayoría de los acercamientos críticos que se han escrito y de los que presentamos brevemente algunos para establecer las líneas interpretativas que seguiremos a la hora del análisis de los textos elegidos de la antología. Como veremos, todos se basan en cierta categorización.

El mismo editor de la antología, Juan Armando Epple, en el prólogo del libro hace un repaso crítico de las piezas de la antología y llama la atención sobre algunas características que ofrecen una especie de clasificación de los textos: subraya el predominio de personajes que tenían una figuración un tanto secundaria y que aparecen como figuras protagónicas en los textos contemporáneos (resaltando la base polisémica del texto original), así como la reivindicación de Cide Hamete Benengeli como verdadero autor de la obra, la perspectiva de los personajes del entorno de Don Quijote, sobre todo Sancho Panza, Aldonza Lorenzo y/o Dulcinea del Toboso y Teresa Panza, de los que, como vemos, la mayoría son mujeres.

Fabián Vique, por su parte, en el artículo titulado “Minificciones quijotescas” propone una clasificación en la que distingue —entre otros— a) un tipo de texto que crea una prehistoria

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”
—Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

que modifica radicalmente la aventura, b) otro que da una categoría de cuentos-ensayos, y c) otro que se caracteriza por intentos de recomposición del texto cervantino, variedad llamada “la corrección imposible” (Vique 14-16). Observa algunos casos de lecturas moralizantes y un número considerable de casos que eligen la temática de ‘realidad y ficción’.

Existe otro artículo —un análisis colectivo— muy exhausto sobre la antología que es un trabajo realizado en la Universidad Católica de Chile, titulado “En torno a los Microquijotes editados por Juan Armando Epple, una lectura compartida” y dirigido por Luis Correa Díaz, profesor de la Universidad de Georgia. Este texto crítico es un conjunto de ocho aproximaciones que toman ocho distintos criterios temáticos, teóricos, etc., de los que podemos destacar el análisis titulado “Don Quijote, figura pública” de Florencia Henríquez que habla justamente de lo que Borges veía como un posible futuro en la conferencia más arriba citada. El artículo estudia aquellos textos en los que el personaje de Don Quijote “se ha convertido en una figura autónoma respecto a la novela”, “el personaje aflora independiente de su creador” y de esta manera “nos hallamos ante [dos] minificciones que hacen uso de la imagen mitificada del personaje cervantino” (C. Díaz 77). Otro artículo analiza las versiones femeninas, otro las borgianas, otro las distintas poéticas cervantinas presentes en estas minificciones contemporáneas: en esta serie de aproximaciones la resemantización de ciertos episodios, personajes y lugares recibe la denominación de ‘lectura dialógica’ y hay un texto que habla de la serie de microrrelatos de David Lagmanovich bajo el título ‘alternativas intratextuales quijotescas’.

La última aproximación que consideramos es de Basilio Pujante Cascales: “El Quijote en una línea...” Sobre la base de los textos de *Microquijotes* y otras fuentes, en este artículo se describen diez tipos de intertextualidad que en parte coinciden con las categorías establecidas por los otros críticos, es decir: aparece la cita textual; la creación de un episodio que no aparece en Cervantes o, en algunos casos, la creación de nuevos personajes; pero menciona también, como método más frecuente, las nuevas perspectivas de episodios conocidos (lo que F. Vique, en su categorización menos exhausta llama ‘corrección imposible’); las distintas modificaciones que afectan al cronotopo, o sea, que ubican a los personajes en un espacio y tiempo diferentes; las perspectivas femeninas —que subrayan todos los críticos, a pesar de que estas versiones según criterios interpretativos formaran parte de otras categorías—; así mismo habla también del interés de los microrrelatistas en la doble personalidad de Alonso Quijano / Don Quijote (pero lo mismo ocurre varias veces

con Aldonza y Dulcinea). Existen versiones de reescritura del *Quijote* que se centran en el acto de escribir la novela, juegos con el concepto de autoría (cuyo antecedente literario sería el cuento de Borges sobre Pierre Menard) y hay textos en los que se da una lectura de la novela por parte de uno de los personajes (Pujante Cascales 766-767).

Microquijotes es, pues, una selección de cincuenta minificciones quijotescas de escritores hispánicos (y un texto de Rubén Darío que muestra algunas características del género, pero sirve más bien como punto de partida.) En este caso nos centraremos en la lectura de las lecturas que hacen los autores argentinos antologados en el libro del crítico chileno. De los cincuenta microrrelatos que encontramos en la selección, dieciocho son de autores argentinos, lo que podría ser una mera casualidad, pero si seguimos el camino del género en los países hispanohablantes con la ayuda de las antologías más conocidas y prestigiosas —que es una de las formas naturales y características de la publicación de los microrrelatos— veremos que la proporción es una prueba más de la fuerte presencia del género en Argentina. Los autores argentinos y sus textos de la antología son los siguientes:

Jorge Luis Borges, “Parábola de Cervantes y de Quijote” (p. 21), “Un problema” (p. 23), “El acto del libro” (p. 22)

Enrique Anderson Imbert, “La cueva de Montesinos” (p. 26)

Marco Denevi, “Proposiciones sobre las verdaderas causas de la locura de Don Quijote” (p. 27), “Don Quijote Cuerdo” (p. 28), “Dulcinea del Toboso” (p. 29), “Realismo femenino” (p. 30), “La mujer ideal no existe” (p. 31), “Crueldad de Cervantes” (p. 32), “Epidemias de Dulcineas en el Toboso” (pp. 33-34), “Los ardides de la impotencia” (p. 35)

Ana María Shua, “Máquina del tiempo” (p. 43)

Ramón Fabián Vique, “La trabajosa perdurabilidad del Quijote” (p. 45)

David Lagmanovich, “Don Quijote y Dulcinea” (p. 59), “Pensaba Sancho” (p. 61), “Habla Aldonza” (p. 62), “El otro Quijote” (p. 63)²

El repaso de los textos de autores argentinos da resultados interesantes en varios sentidos: vemos que entre los autores figuran dos de la gran triada argentina de los clásicos del género de la minificción que son Borges, Cortázar y Denevi. En este sentido podemos

² Todas las citas literarias a continuación son de la antología de Juan Armando Epple. *Microquijotes*. Barcelona: Thule Ediciones, 2005. Las páginas están indicadas en la lista de textos.

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”
—Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

suponer que se trata de textos representativos no solo por aparecer en la antología, sino también porque son de autores destacados de la literatura argentina. Se trata de dieciocho textos, pero de seis escritores, en tres casos tenemos distintas variantes para el mismo tema del mismo autor: Borges, Denevi, y David Lagmanovich. Estudiando los 18 textos argentinos y partiendo de la clasificación de los críticos citados, podemos observar tres líneas principales en lo que se refiere a la reescritura:

1. Resemantización o reinterpretación de un episodio o detalle de la novela

En estos textos ocurre una resemanización de algún elemento conocido de la historia. Los nuevos puntos de vista, sea de un personaje por saber un detalle desconocido por otros, o el punto de vista femenino que en la mayoría de los casos también tiene la consecuencia de resemanizar algún hecho, lugar o personaje, en nuestra aproximación forman parte de esta categoría. En uno de los textos de Denevi podemos ver un ejemplo muy simple y claro:

Marco Denevi: Los ardides de la impotencia

Quizá Dulcinea exista, pero don Quijote le hace creer a Sancho lo contrario porque es incapaz de amar a una mujer de carne y hueso.

El elemento resemanizado o reinterpretado es la motivación de don Quijote para enamorarse de Dulcinea, que en esta versión no es otra cosa, sino una maña empleada por el protagonista de la novela. Según la explicación de este minitexto, el amor hacia Dulcinea es consecuencia de la impotencia del héroe. Lo que ocurre, pues, es algo que implícitamente está también en la novela: el hecho de quién es el engañado y quién engaña depende siempre de la perspectiva; el *Quijote* mismo es el gran ejemplo literario de la relativización de los puntos de vista que determinan los límites entre realidades y ficciones. El otro ejemplo de esta línea atribuye cuestiones determinantes a un detalle muy práctico y banal:

David Lagmanovich: Pensaba Sancho

Al final del ciclo de sus aventuras, mientras el buen Quijano yacía en espera de la muerte, pensaba Sancho que tanto esfuerzo no debería ser en vano. Se decía: ¿Por qué no habría yo de continuar las hazañas del ingenioso hidalgo? No me lo impiden cuestiones de sangre, pues mi amo me enseñó que cada uno es hijo de sus

obras. ¿Osaré proseguir su tarea? Tal vez algún historiador futuro hablará de la primera salida de Sancho, el sucesor de Don Quijote. Si no fuera tan difícil adelgazar...

Lagmanovich sigue la vieja receta de los cuentos literarios y emplea la sorpresa final, integrando un elemento —el peso y la gordura de Sancho— que no sigue para nada la lógica de la narración, la idea solemne de continuar con ‘las hazañas del ingenioso hidalgo’ cuando él ya no está en condiciones de hacerlo. La resemantización ocurre con el desenlace que podemos interpretar como una simple gracia final, pero también como la típica excusa banal ante un gran reto.

2. Nueva perspectiva ficcional

La segunda línea de reescritura sería la de dar una nueva perspectiva ficcional o dentro de la ficción de Don Quijote, o con referencia a la totalidad de la novela. Es el tipo de texto donde la lectura metaficcional tiene un papel primordial. El primer ejemplo es de Enrique Anderson Imbert que hace referencia a un episodio concreto de la novela cervantina y aprovecha para hacer desembocar dos ficciones en una realidad (o en una ficción común): la del sueño de don Quijote sobre Montesinos y la de Montesinos. El texto es el siguiente:

Enrique Anderson Imbert: La cueva de Montesinos

Soñó don Quijote que llegaba a un transparente alcázar y Montesinos en persona —blancas barbas, majestuoso continente— le abría las puertas. Solo que cuando Montesinos fue a hablar don Quijote despertó. Tres noches seguidas soñó lo mismo, y siempre despertaba antes de que Montesinos tuviera tiempo de dirigirle la palabra. Poco después, al descender don Quijote por una cueva, el corazón le dio un vuelco de alegría: ahí estaba nada menos que el alcázar con el que había soñado. Abrió las puertas un venerable anciano al que reconoció inmediatamente: era Montesinos.

-¿Me dejarás pasar? -preguntó don Quijote.

-Yo sí, de mil amores —contestó Montesinos con aire dudoso—, pero como tienes el hábito de desvanecerte cada vez que voy a invitarte...

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”
—Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

No solo se trata de meterse entre los niveles de ficción de la novela de Cervantes, sino hay otro aspecto que acentúa el lugar del texto citado en esta categoría: como advierte Raúl Brasca en un artículo donde busca una posible respuesta a la pregunta de qué entra y qué no entra en la definición de ‘microficción’, “*La cueva de Montesinos* de Enrique Anderson Imbert es la reescritura, en un contexto diferente, de *La casa encantada*, un anónimo recogido por Beneth Cerf en su antología de 1944. [...] El autor sitúa la historia dentro de otra historia, el *Quijote*, y al hacerlo le abre un universo de sentido que antes no tenía.” (Brasca 500) En este sentido no solo se encuentran dos planos imaginativos de ficción dentro de la narración que conocemos de Cervantes, sino al mismo tiempo se trata de la fusión de dos narraciones, ya que tienen en común el juego con las distintas perspectivas que representan uno u otro personaje.

Fabián Vique, en su minificción quijotesca, presenta un punto de vista que queda fuera de la narración, la observa entre distintos contextos temporales que vincula a distintos personajes y da diferentes perspectivas a toda la novela.

Fabián Vique: La trabajosa perdurabilidad del Quijote

Muerto Quijano, El Caballero de la Blanca Luna sale a la caza de Avellaneda y otros burladores, acompañado del fiel Sancho. Vencidos los impostores, dejan la quema de las imitaciones y blasfemias en manos del cura y el barbero. Entretanto, los Duques y Fernando invierten en loas, panegíricos, traducciones y reimpressiones. Montesinos crea en los lectores la ilusión del texto barroco. El canónigo lo torna legible entre los neoclásicos. Dulcinea lo vuelve romántico, y el cautivo, modernista. Cide Hamete Benengeli lo distribuye secretamente entre los vanguardistas. Ginés de Pasamonte lo representa como obra surrealista o neo realista. Altisidora dicta conferencias bajo el título “El Quijote, pastiche postmoderno”. La sobrina, Teresa Panza, Cardenio y los demás, esperan su turno.

Dado nuestro contexto cultural y temporal, nos tendríamos que identificar con la visión de la doncella Altisidora, que habla del *Quijote* como de un ‘pastiche postmoderno’, que, de acuerdo a la actitud rebelde y poco respetuosa de esta figura femenina de la novela y ofreciendo una lectura metaliteraria, alude a la falta de autenticidad u originalidad del texto.

Sin entrar en los detalles de las posibles interpretaciones que representan los personajes, podemos decir que esta versión llama la atención a que la perdurabilidad del *Quijote*, que aparece en el título, se debe a la multiplicidad de lecturas que ha ofrecido en el pasado, ofrece en la actualidad y ofrecerá en el futuro, puesto que hay personajes cuyo tiempo todavía no ha llegado.

El tercer ejemplo que citamos es un texto de Ana María Shua que, como Enrique Anderson Imbert, juega con dos textos previos y los une en un tercero. La gran diferencia es que en este caso la autora convierte en hipotexto tanto la novela cervantina como su hipertexto borgiano sobre el gran proyecto de Pierre Menard:

Ana María Shua: Máquina del tiempo

A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quien espía por una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros en hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard.

La autora, pues, sigue la cadena inter- o hipertextual, invirtiendo el orden cronológico de la composición de los textos en cuestión. Como dice Velebita Koricancic en su artículo “Las estrategias lúdicas en los micro-relatos de Ana María Shua”: “La significación surge a partir de las refracciones de la tradición literaria. [...] De esta manera, Shua homenajea a dos grandes escritores de la lengua española. Además, al situar a un personaje textual y a un escritor de la vida real dentro del mismo plano enunciativo, descubre la inestabilidad de las categorías «realidad» y «ficción» en su literatura” (7). Es decir, hace lo mismo que hizo Cervantes en el *Quijote* y, en este sentido, se declara seguidora de la herencia cervantina.

3. La novela como propósito: las versiones borgianas

Jorge Luis Borges también es considerado gran lector y seguidor de esta herencia que no conoce —o, mejor dicho, borra conscientemente— las fronteras entre realidades y ficciones. La tercera línea que observamos, entre las versiones de microquijotes argentinos,

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”
—Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

es la que más interés tiene si nos motiva seguir el proceso de abstracción de la historia, la figura y la novela de Don Quijote. Es la variedad de reescritura que uno de los críticos (Vique) ha llamado ‘ensayo’, otro (Basilio Pujante Cascales) ‘pseudo-ensayo’ y un tercero (Miguel Arce Viaux, del grupo de la lectura crítica colectiva) ‘una parabólica solución’. Estos textos, que son básicamente las minificciones de Borges, refieren a la interpretación de la totalidad de la novela o del fenómeno que simboliza la historia y no apuntan a detalles o interpretaciones concretos.

En *El Hacedor* de Borges hay dos textos que evocan el *Quijote* de Cervantes, de dos maneras bien distintas, pero conceptualmente con algunos puntos en común: “Un problema” y “Parábola de Cervantes y el Quijote”. En *La cifra* encontramos otro texto, “El acto del libro”, que no menciona el nombre del caballero andante ni el de su escritor, creador o hacedor, pero el lector en seguida lo identifica por otras alusiones. Estos son los tres textos que también Juan Armando Epple ha incluido en su antología y que estudiaremos a continuación:

3.1. “Un problema”

En “Un problema” el narrador empieza advirtiendo que se trata de un planteamiento virtual: “Imaginemos que...”, acentuando que estamos en un contexto ficticio y después buscando explicaciones ficticias para la cuestión que, ya en sí, es fruto de la imaginación. Desde el punto de vista de la narración, es una minificción típica del autor y, como veremos, también es típico en el sentido de que aparece en el texto la problemática de las perspectivas de realidad-ficción.

Imaginemos que en Toledo se descubre un papel con un texto árabe y que los paleógrafos lo declaran de puño y letra de aquel Cide Hamete Benengeli de quien Cervantes derivó el *Don Quijote*. En el texto leemos que el héroe (que, como es fama, recorría los caminos de España, armado de espada y de lanza, y desafiaba por cualquier motivo a cualquiera) descubre, al cabo de uno de sus muchos combates, que ha dado muerte a un hombre. En este punto cesa el fragmento; el problema es adivinar, o conjeturar, cómo reacciona don Quijote.

Que yo sepa, hay tres contestaciones posibles. La primera es de índole negativa; nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de don Quijote la muerte no es menos

común que la magia y haber matado a un hombre no tiene por qué perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores. La segunda es patética. Don Quijote no logró jamás olvidar que era una proyección de Alonso Quijano, lector de historias fabulosas; ver la muerte, comprender que un sueño lo ha llevado a la culpa de Caín, lo despierta de su consentida locura acaso para siempre. La tercera es quizá la más verosímil. Muerto aquel hombre, don Quijote no puede admitir que el acto tremendo es obra de un delirio; la realidad del efecto le hace presuponer una pareja realidad de la causa y don Quijote no saldrá nunca de su locura.

Queda otra conjetura, que es ajena al orbe español y aun al orbe del Occidente y requiere un ámbito más antiguo, más complejo y más fatigado. Don Quijote –que ya no es don Quijote sino un rey de los ciclos del Indostán– intuye ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo.

La historia bien conocida del *Quijote* de Cervantes se evoca en el primer párrafo con una sola frase entre paréntesis, y al mismo tiempo se plantea la posibilidad ('imaginemos') de descubrir un fragmento más de la historia, escrita o transcrita por Cide Hamete Benengeli, en el que ocurre el acontecimiento que significa el 'problema' prometido en el título y que plantea interpretar el narrador. El juego al que invita consiste, al parecer, en juzgar un acto ficticio de un personaje ficticio dentro de una historia ficticia conocida, pero con una consecuencia no ficticia. Como las tres soluciones ofrecidas por el narrador vienen ya calificadas por él, (una es "de índole negativa", otra "patética" y la tercera "verosímil") la adivinanza resulta ser pura retórica. La verdadera solución está en el último párrafo, que parece un colofón ("Queda otra conjetura..."), ya que en las dos anteriores se ha concluido perfectamente la cuestión planteada. Don Quijote aparece al final reencarnado en otro personaje, en "un rey de los ciclos de Indostán", con lo que queda revelado que el protagonista cervantino ha sido un pretexto para mostrar las dificultosas relaciones que puede haber entre realidades y ficciones, formando parte de una serie de personajes presentes en las distintas culturas desde siempre. El problema, pues, por un lado consiste en cómo reaccionar si alguien pasa de una ficción a otra, de una realidad a otra, es decir, fuera

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”
—Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

del espacio y dimensiones que le corresponden. Por el otro lado se trata de un juego con las perspectivas, como si se tratara de un laberinto de capas de ficción —de las cuales una se llama realidad—, y solo si observamos el problema desde una distancia adecuada para ver qué es lo que queda fuera de nuestro alcance, podemos ver que nuestra realidad, así como la de Cervantes y la de don Quijote, forman parte de una serie de continuidades que hace que los remotos tiempos “de los ciclos de Indostán” y los de don Quijote se acerquen cada vez más y, al mismo tiempo, se alejen de “la condición humana”.

3.2. “Parábola de Cervantes y de Quijote”

Según el título, el segundo texto es una parábola (es decir, un texto que contiene, del que se deduce alguna verdad importante o una enseñanza moral), “Parábola de Cervantes y de Quijote”:

Harto de su tierra de España, un viejo soldado del rey buscó solaz en las vastas geografías de Ariosto, en aquel valle de la luna donde está el tiempo que malgastan los sueños y en el ídolo de oro de Mahoma que robó Montalbán.

En mansa burla de sí mismo, ideó un hombre crédulo que, perturbado por la lectura de maravillas, dio en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos que se llamaban El Toboso o Montiel.

Vencido por la realidad, por España, don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.

Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII.

No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto.

Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.

En los últimos dos párrafos —la parte reflexiva— aparecen alusiones a otras ficciones, al *Orlando Furioso* de Ariosto y a Simbad de *Las mil y una noches*, elevando todas estas obras literarias a un nivel abstracto para ilustrar la enseñanza o conclusión con la que

acaba el texto (o para atribuirles el valor alegórico que requiere la parábola). En este texto la aproximación es diferente, pero la temática, al fin y al cabo, es la misma: la manera de ser de la literatura, la ficción. Respecto al texto anterior, aquí el nuevo elemento es el tiempo que con el efecto de ir debilitando las oposiciones —hasta tal punto que al final las elimina— contribuye al nacimiento de los mitos que el texto considera como alfa y omega de la literatura. De la misma manera como en “Pierre Menard...”, vemos cómo se pone en duda la razón de ser de cualquier interpretación, reinterpretación, lectura o relectura, lo que plantea la cuestión de qué es el canon, el fundamento de aquellas fábulas que con el tiempo pierden la relación directa con la realidad y, al mismo tiempo, llegan a formar parte de la tradición, convirtiéndose en una especie de mitos.

3.3. “El acto del libro”

Es justamente el tema de la mitificación el que nos conduce al siguiente texto, un poco más tardío, titulado “El acto del libro”:

Jorge Luis Borges: El acto del libro

Entre los libros de la biblioteca había uno, escrito en lengua árabe, que un soldado adquirió por unas monedas en el Alcázar de Toledo y que los orientalistas ignoran, salvo en la versión castellana. Ese libro era mágico y registraba de manera profética los hechos y palabras de un hombre desde la edad de cincuenta años hasta el día de su muerte, que ocurriría en 1614.

Nadie dará con aquel libro, que pereció en la famosa conflagración que ordenaron un cura y un barbero, amigo personal del soldado, como se lee en el sexto capítulo.

El hombre tuvo el libro en las manos y no lo leyó nunca, pero cumplió minuciosamente el destino que había soñado el árabe y seguirá cumpliéndolo siempre, porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos.

¿Acaso es más extraña esta fantasía que la predestinación del Islam que postula un Dios, o que el libre albedrío, que nos da la terrible potestad de elegir el infierno?

En este texto no aparece ni un solo nombre propio de persona que haga referencia a la novela cervantina, pero el lector que conoce mínimamente el texto del *Quijote*, lo identifica en seguida, gracias a las alusiones a la edad del protagonista, al tiempo de la

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”
—Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

acción, a otros personajes, etc. El texto nos sitúa en una biblioteca donde se encuentra el texto supuestamente original, en lengua árabe, que el protagonista tiene en la mano, pero no lee, sin embargo, hace todo lo que está escrito / soñado en él. Y lo hace en un tiempo circular, en un tiempo mítico, ya que poco a poco pierde los vínculos con este guión y pasa a la memoria colectiva, a la “larga memoria de los pueblos”. Como dice Kyung-Won Chung en su trabajo titulado “La huella del Quijote en Jorge Luis Borges”, “El libro mágico escrito en arábigo no se encuentra en ningún lugar menos en las manos de ‘el hombre’ quien no lo lee en realidad. A lo mejor, para él no es necesario leerlo, ya que don Quijote se hizo mito que vive todo el pueblo.” Y en cuanto a la lectura borgiana añade: “Borges considera este libro como el sagrado que equivale a la Biblia o el Corán, porque profetiza la vida futura de ‘el hombre, don Quijote’. En la parte final se nota esta comparación teológica entre los tres libros ‘sagrados’” (Chung 1240).

Vemos que en los tres textos hay ciertos elementos en común: las distintas perspectivas; la consideración de la dicotomía realidad/ficción, cordura/locura, realismo/idealismo como una sola unidad; ver la ficción como un sueño, es decir, una proyección del subconsciente; y, lo que más nos interesa esta vez, el hecho de considerar a Don Quijote como un personaje mitificado y toda su historia como una especie de mito. Mito, quizás no en el primer sentido de la palabra, porque no se trata de la interpretación del origen del mundo u otros grandes acontecimientos de la humanidad. Sin embargo, en un sentido más general, que aparece como segunda acepción en el diccionario de la Real Academia, sí puede servir como descripción del fenómeno: “Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal” (RAE). Para Barthes el mito es, en primer lugar, “un habla”, o sea, es un sistema semiológico de “esquema tridimensional” de tres elementos: “el significante, el significado y el signo”. Pero, dice el mismo Barthes, “el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo” (Barthes 129). Y plantea la siguiente pregunta, muy lógica: “Entonces, ¿todo puede ser un mito?” Y la respuesta es: “Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitivamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la aproximación de la sociedad” (125). Y es lo que pasa, lo que ha pasado con Don Quijote. Incluso el tiempo

necesario, el ‘tiempo remoto’ parece cumplirse, pues cuatrocientos años parecen ser suficientes para que el proceso se lleve a cabo. Pero, ¿cómo sigue este proceso? Otro importantísimo ‘mitólogo’, Lévi-Strauss, en su libro titulado *Antropología estructural* dice lo siguiente sobre esta cuestión: “El mito se desarrollará como en espiral, hasta que agota el impulso intelectual que le ha dado origen” (252). La historia de don Quijote, según el testimonio de todos estos textos que hemos estudiado, sigue con dicho impulso, sin duda. La cuestión de cómo percibimos la realidad y dónde están los límites de una percepción válida es una pregunta eterna que tiene que ver hasta con estos comienzos en los que nacen los mitos que a veces se concretan en manifestaciones literarias, es decir, en la literatura, que luego, al cabo de mucho tiempo, pueden desembocarse otra vez, pero solo en casos especiales, en mitos. “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin”, como dice el mismo Borges.

Hemos visto que las críticas se ocupan, sobre todo, de las técnicas de la reescritura en las minificciones recogidas y de las formas de modificación que se observan en los textos. No es sorprendente, ya que el conjunto de las cincuenta versiones de microquijotes invita al crítico a la clasificación, para observar qué es lo que realmente ocurre con la novela cervantina en estos microrrelatos. Pero, repasando los artículos, llama la atención también que los textos antologados apenas aparecen en la crítica literaria separados; siempre se refiere a ellos en plural, como una serie, como una unidad de varios elementos: o variantes para temas distintos del mismo autor o variantes para el mismo tema de distintos autores. Por lo tanto, surge la pregunta de qué es lo que constituye aquí la obra de arte, cada texto en sí, las variantes por autor, o la antología misma. En caso de los autores argentinos la construcción de las unidades formadas por varias piezas, es aún más frecuente. Los casos de excepción son justamente los que ofrecen una reflexión sobre la totalidad de lo que es el ‘fenómeno Don Quijote’ que realmente poco tiene que ver con el argumento o detalles concretos de la historia. En este sentido también las conclusiones de las críticas concuerdan perfectamente: “Los elementos metaliterarios que llevan de la minificción a la novela son los que están en el texto cervantino especialmente en la segunda parte: los lectores que intervienen, las explicaciones sobre los sucesos de la primera, las referencias al texto de Avellaneda” (Vique 16), como dice Fabián Vique, es decir, los autores de minificción juegan con las herramientas de Cervantes creando textos que dialogan con el *Quijote*, y/o con el mito del *Quijote*. Epple llega a una conclusión similar cuando dice: “Pero las minificciones

“Porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos”
—Aventuras palimpsésticas de Don Quijote en la minificción argentina—

no se proponen reinterpretar la obra original, sino intervenir en su lectura y resemantizar episodios para ampliar su radio de significaciones” (13). Pujante Cascales, por su parte, resume aún más y dice que estas versiones son capaces de “condensar su espíritu (el de la novela) en una página o en una línea” (768).

Volvemos a la pregunta que planteamos al comienzo, si el hecho de que Don Quijote siga tan vivo (y no solo en la minificción sino en muchos otros géneros) se debe a que la novela nunca se haya dejado de leer o es gracias a nuevas historias que inspira este héroe individual, loco-cuerdo de más de cuatrocientos años. A nuestro entender no es que la novela “los niños la manoseen, los mozos la lean, los hombres la entiendan y los viejos la celebren” (aunque este último quizás sí), sino más bien se trata de que a lo mejor, si bien la mayoría de sus aventuras han sido olvidadas, los hombres —los escritores— siguen inventando historias para atribuírselas a estos personajes: “historias que serán espejos de los personajes” (Borges 160), como dice Borges, y, gracias al contenido metaliterario de las reescrituras, también espejos de nuestra actualidad.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Madrid: Ed. Siglo Veintiuno, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Arte poética*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- BRASCA, Raúl. “Microficción: el juego de lo aparente.” *La era de la brevedad*. Ed. Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 500-503.
- CERVANTES, Miguel de. *La segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. II/ 3. <[http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_68.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/segunda-parte-del-ingenioso-caballero-don-quijote-de-la-mancha--0/html/ff311ff4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_8_> [01/08/2015]</p><p>CHUNG, Kyung-Won. “La huella del Quijote en Jorge Luis Borges.” <i>Peregrinamente peregrinos, Actas del V. Congreso de la Asociación de Cervantistas</i>. Ed. Alicia Villar Lecumberri. Asociación de Cervantistas, 2004. 1233-1244. < [01/08/2015]
- CORREA DÍAZ, Luis. “En torno a los Microquijotes editados por Juan Armando Epple, una lectura compartida.” *Taller de Letras* 37 (2005): 77-102.

<http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl37_5.pdf>
[01/08/2015]

EPPLE, Juan Armando. *Microquijotes*. Barcelona: Thule Ediciones, 2005.

KORICANCIC, Velebita. "Las estrategias lúdicas en los micro-relatos de Ana María Shua." *Cuento en red* 16 (Otoño 2007): 1-19. <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-227-2858oma.pdf> [01/08/2015]

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987.

PUJANTE CASCALES, Basilio. "El Quijote en una línea. Relaciones intertextuales entre Don Quijote de la Mancha y los microrrelatos hispánicos." *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Coord. Christoph Strosetzki. Centro de Estudios Cervantinos, 2011: 759-768.

<http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_66.pdf>
[01/08/2015]

VIQUE, Fabián. "Minificciones quijotescas." *Cuento en red* 9 (Primavera 2004).

<http://64.233.179.104/scholar?hl=nl&lr=&q=cache:VTXViItPXqwj:cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_9/pdfs/CR_9_5_Vique.pdf+minificciones+quijotescas [01/09/2010] o
<https://www.scribd.com/doc/100042467/Minificciones-quijotescas-Fabian-Vique-2004>>
[01/08/2015]

Athena Alchazidu
Universidad Masaryk de Brno

El imaginario de la violencia: entre el miedo y la fascinación. Consideraciones en torno a *Perra brava* de Orfa Alarcón

Recibido 1.10.2015 / Aceptado 4.11.2015

Resumen: El miedo está inseparablemente vinculado al fenómeno de la violencia que se ha convertido en un tema importante de la narconovela mexicana. Este género literario —que últimamente está viviendo un período de un frenético desarrollo—, cuenta con una serie de obras, entre las que destaca la novela *Perra brava* de Orfa Alarcón, publicada en 2010. Aunque la obra suele clasificarse como una narconovela, no se trata de una muestra paradigmática de dicho género literario, ya que por su forma se acerca mucho más a una novela psicológica. La obra está protagonizada por el personaje de Fernanda, una estudiante universitaria, cuyo presente, así como su pasado, está marcado por el miedo y el temor que se desprenden de los horrores relacionados con la sofocante omnipresencia de la violencia que forma parte inseparable de la vida de la heroína. Sin embargo, el mundo de los narcos con sus reglas especiales esta vez no se encuentra en el centro de la atención, puesto que una de las líneas argumentales enfoca a la propia protagonista, cuya evolución se

sigue a lo largo del discurso narrativo, a modo de la tradición de las novelas de aprendizaje o iniciación. Así pues, la historia —narrada por la propia protagonista—, gira, ante todo, alrededor de la metamorfosis de la heroína, que de víctima indefensa se convierte en victimaria despiadada. Prestaremos atención al análisis de los procedimientos narrativos utilizados a la hora de seguir la transformación del personaje principal, que se somete a un cambio radical, de manera que observaremos cómo una joven indefensa, abusada y maltratada, pasa a ser una persona impasible y despiadada. Asimismo, resulta sugerente enfocar las reacciones de la protagonista frente a las manifestaciones de violencia, puesto que podemos contemplar cómo el miedo y el temor iniciales dejan paso a la admiración y a la fascinación que la protagonista sentirá por lo violento.

Palabras clave: Narconovela, miedo, temor, violencia, *Perra brava*, Orfa Alarcón

Abstract: Orfa Alarcón's novel *Perrabrava* (2010) is usually classified as a *narconovela*, but it definitely does not represent a paradigmatic example of this particular literary gender. Thanks to its form it rather resembles psychological novels. The life of the main female character called Fernanda is marked by fear and violence that forms an indivisible part of her reality. Nevertheless, this time the world of the drug dealers is not situated in the epicentre of the attention. One of the narrative lines focuses on the heroine's life story following her evolution in a similar way as it is common in novels representing the gender of Bildungsroman. The story, narrated by Fernanda herself, unfolds

the gradual metamorphosis of the heroine, who from a helpless victim becomes a merciless aggressor. The article analyses the narrative recourses used to depict the complex transformation of the character. Special attention is paid to the heroine's reactions in key situations when she is confronted with different manifestations of violence. The initial fear falls back, as the character's admiration and fascination by violence gradually gains more space.

Key words: Mexican novel, fear, violence, *Perrabrava*, Orfa Alarcón

La problemática de la violencia y de sus representaciones artísticas

A la hora de ponernos a pensar sobre el tema del miedo y las diferentes plasmaciones que este recibe en la literatura contemporánea, necesariamente tenemos que topar con un fenómeno especialmente controversial: el de la violencia. Si bien la violencia desde siempre ha constituido una parte inseparable de la experiencia histórica de cada sociedad, uno no puede evitar la sensación de que últimamente su presencia se hace cada vez más evidente y visible en la vida cotidiana de los individuos, lo que se debe principalmente a la enorme importancia que se le concede, ante todo, en los discursos oficiales presentados en los medios de comunicación. En relación con ello, surgen varias preguntas transcendentales que hallan su inevitable resonancia en diversos debates desarrollados tanto en los círculos de especialistas, académicos e intelectuales como en la escena artística. En la literatura, en particular en este contexto, vuelven a plantearse interrogantes inquietantes acerca de la propia esencia de la violencia. ¿Es acaso el ser humano agresivo por su naturaleza?, o ¿es que la violencia forma parte natural del modo de pensar y actuar del hombre? Ya a finales de los años sesenta del siglo pasado la pensadora Hannah Arendt ha llamado la atención sobre la importancia del papel que la violencia ha desempeñado en la sociedad desde tiempos inmemoriales, a pesar de que nunca se le haya prestado demasiada atención. Según afirma la reconocida pensadora:

El imaginario de la violencia: entre el miedo y la fascinación. Consideraciones en torno
a *Perra brava* de Orfa Alarcón

This shows to what extent violence and its arbitrary nature were taken for granted and therefore neglected; no one questions or examines what is obvious to all. Whoever looked for some kind of sense in the records of the past was almost bound to look upon violence as a marginal phenomenon. (Arendt8)

No obstante, la evolución posterior demuestra que con el correr del tiempo, efectivamente, todas estas cuestiones han pasado a situarse en el mismo centro de la atención no solo de los estudiosos, intelectuales y artistas, sino de toda la sociedad. La socióloga mexicana Sara Sefchovich observa que “[l]a violencia se ha convertido en el elemento central en el imaginario colectivo. Es el tema principal de las noticias en los medios, las conversaciones en torno a las mesas, los comentarios en las redes sociales, el cine, la literatura, las canciones, el periodismo, el arte” (en línea). A lo dicho cabe añadir que la violencia siempre se ha asociado con un amplio abanico de emociones y sensaciones: desde el horror, el temor y el miedo, pasando por aturdimiento y pasmo, hasta llegar a la admiración y la fascinación. Por lo tanto, resulta de un interés especial prestar atención a cuáles son las emociones dominantes en los diferentes discursos desarrollados paralela, sincrónicamente, en diferentes contextos socioculturales.

A pesar de que la turbadora omnipresencia de lo violento representa un fenómeno universal, su percepción varía en diferentes partes del mundo dependiendo de la experiencia particular de cada sociedad. En este sentido se puede hacer constar que la situación en América Latina parece ser especialmente alarmante (Kohut193). Basta con tomar en consideración los acontecimientos de los últimos años, particularmente en México: la masacre de Tamaulipas, la muerte de los estudiantes de Iguala o el estremecedor fenómeno de los *feminicidios* que ha llegado a tener unas dimensiones monstruosas. Y surge, pues, otra serie de interrogantes, esta vez concernientes a los factores decisivos que conviene analizar para poder enfrentar esta problemática. ¿Por qué es así? ¿Dónde hay que buscar las raíces que generan la escalada de la violencia en el mundo latinoamericano? Roberto Briceño-León hace una observación pertinente apuntando que “[l]a violencia no ha sido ajena a los procesos de cotidianidad o transformación social de América Latina: violenta fue la conquista, violento el esclavismo, violenta la independencia, violentos los procesos de apropiación de las tierras y de expropiación de los excedentes”(13). Sin embargo, cuando a

finales del siglo XX en las sociedades latinoamericanas la violencia adopta nuevas formas, esta se convierte en la causa más frecuente de la muerte en personas jóvenes, entre quince y cuarenta y cuatro años de edad, de modo que incluso “empezaron a registrarse más muertes en la calma de la paz que en las tormentas de la guerra” (Briceño-León 13).

Precisamente México representa uno de estos países donde da la angustiosa impresión de que tanto las acciones de utilizar la fuerza y la intimidación para conseguir ciertos objetivos como la misma cualidad de lo violento han llegado a formar una parte inseparable de la realidad cotidiana, lo que se refleja copiosamente y a diario en los medios de comunicación. Cabe preguntarse cuánto tiempo necesita una persona expuesta continuamente a ser testigo —directo e indirecto— de las acciones violentas y de sus diversas manifestaciones, para acostumbrarse a sus consecuencias; es decir, qué dilación temporal hace falta para que uno llegue a percibir las diferentes facetas de este fenómeno social indeseable como una parte oscura y desasosegante de nuestra realidad, pero, a la vez, inevitable e inseparable de la vida misma. Dicho en otras palabras, surge la cuestión de si el proceso de la ‘normalización’ de la violencia no conduce a un punto en que esta termina por ser ignorada y, por ende, de cierta forma aceptada.

En relación con la compleja problemática de la percepción de la propia violencia y de su *visibilidad* en nuestra sociedad, conviene mencionar a Slavoj Žižek que, en sus ensayos publicados en 2008 con el título de *Violence: Six Sideways Reflections*, propone una diferenciación de varios tipos de este fenómeno. Según opina el filósofo de origen esloveno, la única forma que se toma en consideración es la que corresponde a la violencia individual o subjetiva. Dado que el agente en este caso es reconocible y su identificación resulta fácil, esta manera particular es, por consecuencia, visible. Žižek distingue paralelamente la violencia objetiva que, en su opinión, es generadora de la subjetiva, y que dispone, a su vez, de dos modalidades: la simbólica y la sistémica. En el primero de los casos se trata de una violencia ejercida mediante el lenguaje, cuyo grado de visibilidad es mucho menor en comparación con la violencia subjetiva; no obstante su efectividad resulta equiparable, puesto que tiene el mismo peso. Por último, queda por mencionar la violencia sistémica provocada por los desajustes de los sistemas políticos y económicos; de todos modos, esta es la que menos suele notarse. Slavoj Žižek opina que “a diferencia de la violencia individual o subjetiva, percibida como una perturbación del estado normal de las cosas, la violencia objetiva es inherente a tal normalidad y por lo tanto resulta invisible” (11).

El reflejo literario de la violencia

Sin miedo a caer en la exageración, puede sostenerse que desde hace mucho tiempo en nuestra sociedad posmoderna prácticamente no existen temas susceptibles de considerarse asociados con algún tipo de tabú, por lo cual todos aquellos aspectos de la vida del hombre estimados en épocas no tan remotas como muy delicados —y por ende no recomendables para ser tocados en los debates públicos—, ya han perdido esta dimensión de lo inconveniente. Se trata de un obvio resultado de cambios evolutivos por los que ha pasado la sociedad occidental y que Gilles Lipovetsky llama la “caída de los tabúes” (232). La consecuencia de estos cambios es que han desaparecido prácticamente todas las barreras asociadas al riesgo del posible rechazo que pudiera producirse ante los particulares reflejos que reciben en el arte las respectivas representaciones de asuntos delicados. En el caso particular de la violencia, hoy en día ya no suele cuestionarse el tema de por sí, sino la manera de cómo este se aborda y cuál es su representación concreta. En este sentido, es sugerente seguir los numerosos debates en cuanto al posible peligro que corren ciertos tipos de plasmaciones artísticas de la violencia, ya que según algunas opiniones, estas pueden conducir a una estatización indeseable de dicho fenómeno. Así pues, según señalan algunas voces críticas, el resultado de esta manipulación estética de lo violento puede ser no solo una mayor visibilidad de la propia violencia y del crimen en general, sino además, en cierta manera, su apología, e incluso, su glorificación. Si bien este asunto se discute especialmente en relación con las artes audiovisuales, también encuentra su resonancia en la literatura. Conviene mencionar a Julio Ortega que, en un artículo dedicado a la misma problemática, reflexiona sobre las formas adecuadas de las representaciones de la violencia en las obras literarias, para que estas no se limiten a servir de su mera reproducción:

Si no me equivoco, la actual delectación con la prolijidad de la violencia, la miseria y el dolor (niños asesinos, ciudades del crimen, arte de crónica roja) no termina sin culpa en el mercado de la buena conciencia, el exotismo y hasta el bestselerismo. Los novelistas, dijo Vargas Llosa, son como buitres: se alimentan de carroña. Pudo añadir que la novela de éxito no suele compartir el luto. Por eso, construir una mirada sobre la violencia es el dilema ético actual, porque supone asignarle un lugar a quien encarna la exclusión y desencarna el sistema; esto es, darle un valor a su

agonía. [...] La violencia, al final, es un desgarramiento del tejido del discurso; por eso es impensable, y pone en duda nuestra capacidad de registro. (Ortega, en línea)

En cuanto a la mencionada atracción por lo morboso —acompañante inseparable de la violencia—, conviene mencionar dos observaciones particularmente sugerentes de Susan Sontag. En primer lugar, la autora al comentar el interés que suelen despertar las imágenes de la violencia y del dolor, apunta que “[i]t seems that the appetite for pictures showing bodies in pains as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked” (8). Efectivamente, lo mismo se puede aplicar también a los demás campos del arte, inclusive el de la literatura y sus representaciones correspondientes de tan incómodo tema. Por otro lado Sontag, sostiene que, si bien una descripción del infierno no sugiere cómo ayudar a la gente para poder salvarla del sufrimiento, sí parece necesario, en su opinión, tener consciencia de lo que es capaz el ser humano(8), dado que “[n]o one after a certain age has the right to this kind of innocence, of superficiality, to this degree of ignorance, or amnesia” (114).

Nadie duda de la indiscutible importancia de fomentar los estudios y las investigaciones especializadas que analicen el fenómeno de la violencia desde los campos específicos de la sociología o de la psicología, puesto que gracias a ello se llega a un mejor conocimiento de su esencia, lo cual permitirá un entendimiento superior de sus causas y consecuencias. Se trata, en suma, del primer paso indispensable que hay que dar para, en primer lugar, delimitar los problemas generados por tal manifestación y, acto seguido, proceder a enfrentarlos, aportando propuestas que puedan conducir a una solución efectiva y satisfactoria. El incremento del interés por la problemática de la violencia, convertida en un fuerte tema literario de peso, no es menos importante, si bien semejante temática muestra una doble cara. Es indudable que, por un lado, se publican obras sin ambiciones artísticas, que solo aprovechan este tema como un pretexto para llamar la atención y despertar la curiosidad del lector y que, por lo tanto, según apunta Ortega, son un mero producto de bestselerismo. Por otro lado, no obstante, crece el número de títulos que toman en consideración esa necesidad y responsabilidad, comentada por Sontag, de no cerrar los ojos ante la realidad deplorable. Cabe citar al escritor mexicano Paco Ignacio Taibo quien afirma que “[l]o que ha ocurrido es que desde hace un tiempo la literatura ha asumido un papel diferente. Mientras el periodismo o la sociología no se arriesgan a dar explicaciones, la

novela especula, subjetiviza y profundiza en las razones de la violencia” (*apud* López Coll, en línea). La literatura, en este sentido, se convierte en un amplio espacio de reflexión y, con sus propios medios, logra contribuir a un debate en que se implica toda la sociedad.

La narconovela mexicana y los enfoques de la violencia en *Perra brava* de Orfa Alarcón

En relación con las representaciones artísticas de la violencia en la literatura se puede afirmar que en los últimos años, especialmente en América Latina, dicho fenómeno se ha vuelto uno de los temas más recurrentes (López Coll, en línea). Óscar Osorio sostiene que “[e]n Colombia, un país atravesado desde siempre por múltiples conflictos, el tema de la violencia en la literatura no parece ya una elección sino una imposición vital” (7). Asimismo, en México se trata de uno de los temas literarios más productivos, que además está estrechamente enlazado con el surgimiento de nuevos géneros (Michael52). En concreto, hay que mencionar el género de la narconovela cuyo corpus crece de forma considerable y sin cesar y que cuenta tanto con obras de escritores reconocidos y consagrados como con novelas de autores que apenas acaban de debutar.

Una de las interesantes voces nuevas de las letras mexicanas es Orfa Alarcón que se dio a conocer en 2010 con su ópera prima *Perra brava*, catalogada, por lo general, precisamente como una narconovela. No deja de ser interesante que el género suela ser cultivado principalmente por escritores hombres (Cuéllar, en línea), aunque conviene aclarar a la vez que, en este caso, la novela de Alarcón no constituye un ejemplo paradigmático de dicho género literario. El narcomundo, regido por sus reglas y leyes especiales, sirve, de hecho, solamente de telón de fondo para la historia narrada. Además de la violencia y de sus múltiples manifestaciones, aparecen otras cuestiones de igual importancia, entre las que destacan, por un lado, la del maltrato y la manipulación, y por el otro, la del machismo y la misoginia: dos temas palpitantes en la sociedad mexicana a los que se presta mucha atención desde hace varias décadas. Cabe citar a Carmen Lugo que sostiene: “México es conocido como la patria de los machos, por excelencia, como el país donde esa patología social es parte del modo de ser, del carácter popular, del inconsciente colectivo, de la superestructura” (42).

En la novela de Alarcón asimismo se enfocan los efectos de vértigo causado por el poder como un elemento estimulante que abre paso a la agresividad acompañada, con

frecuencia, por la crueldad y la brutalidad. En este sentido merece la pena prestar atención al perfil de la protagonista, Fernanda, sobre la que, en una entrevista, la propia autora ha hecho el siguiente comentario:

Para mí era una chica que vivía una relación de pareja con maltrato: fue difícil trabajar con este personaje porque creo que la problemática de la violencia desde afuera se puede ver muy distinta, resulta muy fácil juzgarla. Lo que hice fue ir entendiendo poco a poco a Fernanda; [...] su historia de violencia no era una de las típicas, sino que era una violencia llevada a los extremos; ahí fueron surgiendo el tema del narco y los sicarios. (Torres López, en línea)

En cierto sentido, la novela (estructurada en setenta y nueve capítulos de extensión desigual) se acerca por su forma, más que a una narconovela, a una novela psicológica, dado que se centra en la evolución de la protagonista que pasa por un proceso de transformación personal conforme se van produciendo ciertos cambios en sus relaciones interpersonales. Resulta, asimismo, muy interesante prestar atención a cómo se desarrolla el discurso narrativo, que hace uso, por un lado, de un lenguaje coloquial impregnado de anglicismos y expresiones propias de la jerga de los jóvenes, un “lenguaje duro” (Estrada, en línea), directo y rudo cuyo peso se siente ante todo en las escenas violentas, y por otro lado, de un lenguaje completamente distinto, sumamente poético, rebosante de un lirismo extraordinario. Estos dos registros, o bien aparecen alternos dentro de un mismo capítulo, o bien forman parte de secciones independientes, de manera que gracias al uso de estos recursos se produce una gran tensión entre los pasajes poéticos y los violentos. Precisamente el empleo copioso de símbolos y metáforas le imprime un carácter inconfundible a la novela y le da un rasgo distintivo que hace que *Perra brava* difiera de la mayoría de las obras pertenecientes al corpus de la narconovela actual, como se ha anticipado más arriba. No obstante, esta no es la única diferencia, puesto que, además, la autora opta por enfoques poco usuales que le permiten explorar “el mundo femenino en el crimen” (Aguilar Sosa, en línea). Y por último, cabe destacar que la novela logra englobar de una forma muy compleja el abanico completo de emociones, muchas veces contradictorias, comenzando por el miedo y terminando por la fascinación.

En este estado de cosas, conviene hacer un pequeño paréntesis y mencionar las observaciones de Lucía Etxebarria cuando defiende la necesidad de distinguir entre literatura femenina y masculina, aportando como argumentos las diferencias que se pueden apreciar si se comparan escenas eróticas escritas por autores con aquellas que provienen de la pluma de narradoras. La escritora española sostiene que, en el caso de los creadores hombres, tiene una importancia clave todo lo visual y lo descriptivo, mientras que las literatas mujeres conceden mayor espacio a reflejar, ante todo, las sensaciones y los sentimientos, recurriendo con frecuencia al uso de la metáfora (Etxebarria 112). Si aceptamos la validez de este postulado, es posible establecer que, en cierto modo, algo muy parecido puede apreciarse en el caso de la violencia. La descripción de los sucesos y ocurrencias se traslada desde el exterior al interior, de modo que de los aspectos vistos desde fuera y observados objetivamente se transita a los subyacentes y soterrados, que emergen mediante las emociones y los sentidos. Como consecuencia, se cede paso a una mirada subjetiva que permite una penetración más profunda en las vivencias íntimas de los personajes.

En *Perra brava* el eje de la historia —narrada en primera persona por la propia protagonista— gira, ante todo, alrededor de la metamorfosis de la heroína, que de víctima se convierte en ‘victimaria’. El lector es testigo de la transformación gradual del personaje de Fernanda, siguiendo paso a paso, cada una de sus etapas evolutivas, para observar cómo de ser una chica indefensa y maltratada, acaba en una persona impasible y despiadada. De hecho, precisamente la manera de plasmar la transformación del personaje se destaca como uno de los mayores logros de la obra. Asimismo, cabe subrayar el uso de algunos elementos propios de la novela sentimental, traducidos en alusiones constantes al canon del amor romántico, dado que gracias a este procedimiento se contribuye a producir un mayor contraste con el desenlace final de la obra.

Según la protagonista va evolucionando, cambia progresivamente también su relación con su novio, Julio, un narcodirigente que la maltrata y del cual ella depende no solo económica, sino, ante todo, emocionalmente. Al principio observamos cómo el personaje de Fernanda acepta con gusto su papel de esclava y cómo se somete con gratitud, e incluso, con una complacencia incomprensible, a los abusos del novio. No obstante, según apunta Felipe Oliver, su vínculo “gira mucho más en torno al miedo, la humillación y la

dependencia que las víctimas del maltrato confunden con amor, que al erotismo o a la pasión” (en línea). Para ilustrar lo dicho, cabe mencionar la escena con la que se abre la novela y que deja al descubierto esa condición de subordinación insana adoptada por el personaje de Fernanda, que cierra los ojos frente a su situación de víctima, de manera que cae irremediamente en el autoengaño.

Supé que con una mano podría matarme. Me había sujetado del cuello, su cuerpo me oprimía en la oscuridad. Había atravesado la casa sin encender ninguna luz ni hacer un solo ruido. No me asustó porque siempre llegaba sin avisar: dueño y señor. Puso su mano sobre mi boca y dijo algo que no alcancé a entender. No pude preguntar. Él comenzó a mordirme los senos y me sujetó ambos brazos, como si yo fuera a resistirme. Nunca me opuse a esta clase de juegos. Me excitaban las situaciones de poder en las que hay un sometido y un agresor. Me excitaba todavía más entender que para él no eran simplemente juegos sexuales: Julio doblegaba mi mente, mi cuerpo, mi voluntad absoluta. De noche y de día, acompañados o solos, dormidos o despiertos. (Alarcón 11)

A continuación, con el desarrollo paulatino de la acción, el grado de violencia sigue intensificándose con una considerable crudeza, hasta llegar a su clímax en el instante en el que el personaje de Julio fuerza a Fernanda. Aunque el acto en sí evoca una auténtica violación, la protagonista se somete agradecida a la voluntad de su pareja, o por lo menos, esa es la interpretación que ella misma está dispuesta a creerse. La tensión de la narración crece de manera significativa, a medida que van añadiéndose ingredientes formantes de una mezcla de sensaciones contradictorias, donde se combinan el placer con el miedo y la humillación con el dolor. La culminación se produce en el momento en el que la protagonista entra al cuarto de baño y descubre que está cubierta de sangre ajena; de este modo, se puede deducir que el acto sexual de la escena citada no representa sino una forma *sui generis* por la que el personaje de Julio, tras terminar la ‘jornada’, viene a cobrarse su premio. La reacción de la protagonista horrorizada se desprende no solo del impacto inmediato al ver las manchas de sangre en su piel, sino, además, según se infiere de la lectura, su terror es producto de antiguas experiencias traumáticas. Así pues, debido a la

activación de la memoria, el personaje evoca unos momentos cruciales y dolorosos de su infancia: “Grité. Como si viera el fantasma de mi madre” (12).

Cabe destacar la importancia de varios símbolos que tienen un papel clave a lo largo de la narración, puesto que marcan de un modo decisivo la evolución de la protagonista. Uno de estos símbolos determinantes está representado precisamente por la sangre, puesto que el cambio de percepción de este fluido tendrá para la protagonista un valor especialmente trascendente. Podemos contemplar cómo Fernanda da un paso inesperado que significará un giro de ciento ochenta grados respecto a su posición inicial. Veamos un ejemplo del principio de la novela, donde la heroína describe sus sensaciones de asco hiperbólico al ver la sangre, mencionando, entre otras cosas, la náusea que le provoca la carne cruda:

Hacia años que rehuía a mirar cualquier sangre, sobre todo la mía. [...] Es la sangre. Algunos dicen que es la vida. Quiero que mi muerte sea instantánea para no verla. Nunca verla. Saber que existe. Sentirla a veces que me estruja el corazón, pero ni verla ni olerla. Si la sangre es la vida como muchos dicen, ¿porqué huele a muerte? (77-78)

Aquellas delineaciones que enfocan las manifestaciones de la violencia física están a menudo traspasadas por numerosos recuerdos, reflexiones y sensaciones de la protagonista, que acumulan una gran carga poética. Mediante la interpolación de estas partes líricas se rompe el ritmo de la narración, por un lado, y por otro, se produce un contraste considerable, de manera que logra subrayarse aún más la atrocidad de las manifestaciones de violencia que se están narrando. Para ilustrar lo expuesto cabe mencionar aquellas partes que adoptan una forma de rogativas, en que el personaje de Fernanda pide protección y ayuda a su ángel de guarda, a quien identifica con Sofía, su hermana mayor:

Sofi, ven.

Así la llamaba yo de niña, cuando tenía tanto miedo debajo de las cobijas que no podía ni gritar. [...] Sofi, ven, toca la puerta, pregúntale a Julio por mí.

Sofi, contigo nunca se enoja, dile que traes el desayuno.

Sofi, enfrente de ti nunca me habla mal siquiera. (25)

En ese mismo momento se produce un salto hacia atrás en el ficticio eje temporal y la protagonista rememora el día más importante de su pasado traumático, que le ha marcado profundamente, hasta el punto de haber determinado su forma de relacionarse con los demás en épocas venideras. De esta forma, se comienza a hilvanar un sutil lazo que unirá dos planos temporales muy distanciados entre sí desde el punto de vista cronológico y, sin embargo, unidos por las mismas sensaciones de miedo, horror y desespero:

Sofi, ven, empuja la puerta, papá llegó borracho.

A ti no te pega, a ti no te grita, porque ya estás grande.

Sofi, otra vez están peleando.

Sofi, no puedo gritar. No oigo, no veo, mamá me pesa. [...]

Una tarde de hace años Sofía sintió que sus piernas tenían voluntad propia: se escapó del laboratorio de biología y saltó la barda de la escuela. Yo estaba tan asustada y era tan pequeña que no tenía mucha conciencia de las cosas.

Sofía llegó corriendo, agitada. Años después me contó que no pensó en el castigo, sino que sentía una necesidad de llegar a la casa. Que era tanta su urgencia de correr que, para obligarse a avanzar más rápido, se imaginaba que una jauría de perros rabiosos iba persiguiéndola. [...] Desde entonces lo sé: Sofía es ese ángel que se encarga de mí. Único ángel guardián, no me desampares ni de noche ni de día. Sácame de la tina. Como ese día, ángel, que casi te rompes la rodilla por llegar pronto a casa para descubrir que tenía el cadáver de mi madre engarrotado encima.
(26)

Como ya se ha aludido, en la novela hay una serie de símbolos y metáforas vinculados a varios elementos fundamentales, cuyo papel en la narración resulta especialmente importante. Al margen de la sangre y del componente sanguíneo, hay que mencionar, sobre todo, el cuerpo en particular y la corporalidad o lo corpóreo en general, puesto que la protagonista nos introduce en su mundo interior mientras revela sus afecciones físicas y emocionales relacionadas con las múltiples manifestaciones de la violencia que forman parte indivisible de su vida. Abundan las descripciones de las sensaciones de malestar, de asco y de náuseas, recurso por el que la violencia cobra cuerpo físico para dejar marcas —algunas menos visibles que otras— tanto en la parte externa como

en la interna del organismo de la protagonista. Así pues, cuando el personaje incluye en la misma descripción tanto los síntomas corporales del mareo como su ansiedad y el miedo a la reacción de su pareja, la propia experiencia se está transmitiendo a través de una expresión física concreta asociada con el estado nauseabundo de abatimiento e incomodidad. Para ilustrar lo referido podemos traer a colación una de las escenas del inicio de la obra: “Vomité en el inodoro, deposité sobre mí la culpa: debí prevenir esto; yo fui quien no lo evitó. Tratar de vomitar sin hacer ruido me causaba mucho más asco del que ya sentía, pero no debía despertar a Julio” (24).

Otro de los elementos cargados de una simbología trascendente en la novela está prefigurado por el canino y toda una iconografía asociada al mismo: los perros, la jauría, los colmillos y un largo etcétera. No en vano, el propio epígrafe retoma la letra de una de las canciones del grupo Cartel de Santa donde se puede leer:

Tu eres perra fina carnada para patrones
Tú ganchas tiburones pa' que se
Empachen los leones. (9)

En cuanto al título, conviene indicar que “[d]e acuerdo con Alarcón, el nombre de la novela obedece a dos acepciones: una en alusión a una colonia marginada y conflictiva de Monterrey, y la otra a que en el contexto de la música hip hop se les llama así a las mujeres «chingonas»” (Estrada, en línea). En sentido similar, recordemos que esta misma designación refleja, además, el estado final de la transformación de la heroína, que consiste justamente en su metamorfosis esencial de ‘perra fina’ en ‘perra brava’. Resulta significativo que, al comienzo, el personaje de Fernanda se compare en numerosas ocasiones a sí misma con una Barbie, es decir, con una muñeca sin voluntad propia en manos de su novio Julio, que la domina por completo y ejerce su poder tanto sobre el cuerpo de la heroína como sobre su mente. Efectivamente, vamos contemplando cómo la protagonista, al principio, dócilmente acepta su rol de mujer maltratada, indefensa y sometida al capricho de su pareja; y, por si fuera poco, ella misma se estiliza en el papel de un juguete, de un objeto o accesorio de su novio. En otras muchas escenas no paran de sucederse situaciones en las que Julio, al salir con Fernanda, deja claro públicamente que ella es su propiedad y que le ‘pertenece’, de

ahí que la abrace con un gesto de posesión, desprovisto de afecto. En palabras de la propia Fernanda, es un indicio claro de su voluntad de marcar el territorio y de exhibirse con su rango de propietario y dueño (Alarcón 49). Así pues, si alguien toca lo que es suyo, él responderá defendiendo sus derechos, agrediendo al atrevido y abofeteando a Fernanda, como se deduce del siguiente fragmento: “hasta con los ojos cerrados pude mirar su gesto desafiante, impidiendo que nadie se me acercara. Entonces tosí y sentí el sabor de mi propia sangre, ahogándome, y comencé a vomitar” (49). Pero como suele suceder en semejantes casos, ella asume la responsabilidad por el incidente y se culpa a sí misma.

La relación que la protagonista mantiene con su novio, y que ella considera una relación amorosa, se basa en unos lazos afectivos turbulentos, desequilibrados y malsanos, marcados por su dependencia emocional casi obsesiva, que lleva a la heroína a la inacción. Ni siquiera se intenta oponer a la humillación constante, ni se esfuerza un ápice en protegerse lo más mínimo del maltrato, puesto que, en contra de cualquier instinto de protección, lo acepta:

Y yo sólo quería ser una Barbie de plástico, para cortarme sin que saliera sangre. Aquella había sido la única vez cuando me vio llorar: la primera vez que descubrí que él se acostaba con otras, muchas, nunca supe cuántas.

En esa ocasión le abracé y le dije:

–El día que vayas a dejarme, antes de que salgas por esa puerta, me metes un tiro por la nuca. (24)

Esta mujer joven, cuyo perfil inicial parece responder al de las víctimas con el síndrome de Estocolmo, desempeña complacida su papel ornamental como si fuese un simple objeto decorativo que su pareja exhibe en público para ostentar su poder. “Mi hombre quería presumirme a la noche y yo quise que mi hombre me exhibiera. Yo sería su objeto más valioso” (41). El personaje de Fernanda lo único que hace en un principio es participar en su propia degradación, considerando natural que el novio asuma el papel dominante en su relación. De hecho, según lo expresa explícitamente ella misma en varias ocasiones, le encanta sentirse dominada, al tiempo que le agrada saberse ‘propiedad’ u ‘objeto’ del que su pareja alardee ante los demás. Aunque tras una primera impresión el lector pueda pensar en esta criatura como en el paradigma prototípico de la víctima

indefensa de la violencia de género, en una lectura más atenta se deja notar, ya desde las primeras páginas, la iniciación de una serie de fases que preludian y preparan la futura metamorfosis, según lo documenta la primera escena con la que arranca la novela. Cuando el personaje de Julio irrumpe de noche en el cuarto de Fernanda, antes de apoderarse de su cuerpo, le hace una advertencia, que la protagonista no acierta a explicarse:

–Para que no me vuelvas a salir con que te da asco.

No supe a qué se refería: había vuelto a taparme la boca y yo me desesperaba porque moría por morderlo. Desde la primera vez que lo vi, quise pasarle la lengua por el cuello, quise ser un perro que le lamiera la cara. Desde la primera vez que mi mandíbula se acercó a su boca, quise arrancarle un trozo de piel, a ver si con eso le probaba el alma. Perro bien entrenado. Perro de casa rica. Perro que se sabe asesino: desde la primera vez que lo vi, sus ojos me dieron miedo. (11)

La imagen de la lengua recorriendo el cuello del amante, aparte de ser una muestra de pasión, esconde debajo de la fina capa de sensualidad una dimensión amenazadora e incluso agresiva, ante todo en relación con lo que se recoge inmediatamente después: el gesto canino lleno de explícito afecto que se demuestra mediante las caricias de la lengua pretende convertirse en un ataque con la abierta intención de ‘arrancarle un trozo de piel’. De modo que a través del empleo de otros elementos cánidos se produce un giro brusco y la misma muestra de pasión da paso a un acto violento.

En este punto de nuestro análisis resulta muy útil recordar las siguientes palabras de Virginia Woolf, que pueden aplicarse al discurso que se viene trazando: “Women have served all these centuries as looking-glasses possess the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size”(en línea). En el espejo de Fernanda, a Julio empieza por corresponderle un tamaño enorme, no solamente del doble de su medida, sino, sin más, completamente gigantesco, lo que se debe a la devoción de la heroína y a su amor por un hombre al que ella reverencia y adora. Conviene matizar que es un amor eclipsado por el miedo y por el temor. No obstante, esa imagen agigantada de Julio que se asimila, al principio, al ideal del amante venerado y admirado, poco a poco irá disminuyendo en los ojos de la protagonista. Efectivamente, Julio empieza a cambiar de

conducta a medida que sus sentimientos por Fernanda se hacen más hondos, lo que provoca un vuelco en la situación. Con otras palabras, se produce la vuelta de tuerca: él se deja arrastrar por su pasión por Fernanda, mientras que ella, al darse cuenta de la nueva tesitura, se desembaraza del temor y se permite gozar las mieles del poder que ahora sabe que puede ejercer sobre su novio, a pesar de que, al mismo tiempo, queda sobrecogida por una gran desilusión: “Ese no era mi hombre. Era una ridícula caricatura de un prietote alto y machín que pretendía ser tierno” (Alarcón 155). A través de esta inédita decepción se observa cómo, a partir de un momento determinado, la pareja va intercambiando sus roles, de manera que Julio, otrora adorado, endiosado y sobredimensionado por la protagonista, poco a poco comienza a empequeñecer, hasta quedar completamente desinflado: “Todas mis historias están habitadas por Julio. Y ahora él es sólo una cosa para mirarse” (156).

De este modo el lector puede seguir dos procesos que se desarrollan de forma paralela y que, sin embargo, toman direcciones opuestas: la ‘descosificación’ de Fernanda, en abierto contraste con la ‘cosificación’ de Julio. Conforme la heroína de la novela va desprendiéndose de su condición de objeto y de muñeca de plástico sin voluntad propia, observamos que gana terreno exponencialmente, se independiza, deja de tener miedo y se vuelve más atrevida. El peso en la balanza se desplaza paulatinamente desde el punto que representa la dominación de Julio para ir inclinándose hacia el extremo opuesto, es decir la supremacía de Fernanda. Con cada pequeño logro, la protagonista cae bajo el hechizo del poder y por obra de su sabor adictivo se torna no solo cada vez más osada, sino además más agresiva y más cruel. A medida que vaya pasando por el proceso de transformación que la convertirá en ‘otra’, irá destapando una maldad sin límites dentro de sí, que le lleva a cuestionarse la naturaleza genética o heredada de ese mal insuflado por su padre (201). Cuando el personaje de Fernanda descubre una carta escrita por una de las amantes ocasionales de Julio, un ataque de furia la impulsa a saciar su sed de venganza:

Primero quise matarla, exprimírle los ojos, patearle el vientre, escupírle a la cara, arrastrarla de los cabellos, arrancarle a tiras la piel. Aunque matarla sería hacerle mucho favor. [...] Estropearle la cara: ya no podría ser exhibida. Quemarle las puertas y las ventanas: que todos vieran que había sido saqueada. Puertas, ventanas y cara. Sólo por alardear. Que se dijera que tuve celos, que encajo los dientes por lo mío, que me ciego y no veo razones, que no entiendo, que nada me importa más

El imaginario de la violencia: entre el miedo y la fascinación. Consideraciones en torno
a *Perra brava* de Orfa Alarcón

que yo. Por vociferar. Porque digan que soy más valiente y más fuerte de lo que realmente soy. [...] Que no necesito que me den mi lugar porque yo puedo tomármelo. Le jodería la vida nada más por ser el perro que ladra más fuerte. (187-188)

La envalentonada heroína expresa su deseo de destrozarse por completo a la amante de su pareja, destruir su casa y desfigurarle la cara, para que no ‘pueda ser exhibida’, es decir, para que su adversaria quede incapacitada en el ejercicio de las funciones de ‘mujer florero’. La protagonista cumple con sus amenazas y efectivamente prende fuego a la casa de su rival, causando, además, la muerte del hijo pequeño de esta última. Cuando Fernanda abandona la escena apocalíptica, le invade una satisfacción nunca experimentada, de modo que ella misma se siente limpia, “pura” (197). El clímax, sin embargo, llega con la muerte de Julio, en el desenlace de la trama que se da en la escena final:

Sobre mí cayó el peso del más hombre. Yo me había ofrecido a sus dientes, pero yo era que probaba su sangre [...]Yo me había dado como una ofrenda, pero su nuca era una flor de sangre. Yo amaba tanto su sangre que comencé a beberla. Yo tenía su cuerpo sobre mí, y esta vez no necesitaba que llegara Sofía a redimirme. (204)

En esta última escena, la protagonista se encuentra, de hecho, en una situación análoga a la del principio, pero su reacción ya no es la misma. La metamorfosis se ha completado. El trauma de la infancia se ve superado, con lo que los vínculos y ataduras se cortan y los extremos de la balanza se tambalean para la nueva actante de su existencia. Se cierra el círculo de causas y consecuencias y con él toda la historia.

Conclusiones

A modo de conclusión, podemos afirmar que la violencia extrema en la sociedad mexicana se ha convertido en un tema muy productivo que tiene su particular reflejo artístico en la literatura contemporánea. Especialmente el género de la narconovela presta una mayor atención a dicho fenómeno y con frecuencia se le acerca desde perspectivas diferentes. Entre las obras que suelen catalogarse dentro de este corpus particular y cuyos

autores representativos son principalmente hombres destaca la novela *Perra brava*, ópera prima de Orfa Alarcón. La autora aborda la problemática de la violencia de una forma muy compleja e innovadora, ya que no se limita a ofrecer un simple retrato de la realidad deplorable. Tampoco se ciñe solamente a los usos de procedimientos narrativos comunes, sino todo lo contrario: la joven autora apuesta por los rumbos de la innovación, y procura abrir nuevos caminos.

Perra brava, sin embargo, no puede considerarse una narconovela prototípica, puesto que gracias a su forma se acerca más a la novela psicológica. La protagonista pasa por una evolución a cuya consecuencia cambiará esencialmente, de modo que el lector puede observar la metamorfosis de la heroína que de una víctima intimidada y maltratada se convierte en una victimaria feroz y despiadada. Ese hecho permite a la autora trabajar con un amplio abanico de emociones relacionadas con la violencia, de modo que el personaje principal se mueve en la escala ficticia de sensaciones transitando de un extremo a otro: desde el terror y el miedo pasa por el pasmo, hasta llegar al polo opuesto representado por la admiración y la fascinación por lo violento. La protagonista de *Perra brava* introduce al lector en el complicado panorama de sus propias afecciones físicas y emocionales, haciendo tangible y corpórea la violencia al presentarla como vivencia muy concreta y física, lo que, a su vez, nos permite penetrar aún más en los conflictos retratados, para verlos en toda su complejidad. Así pues, otro de los grandes aportes de la novela consiste, ante todo, en presentarnos la problemática de la violencia desde ópticas poco comunes, lo que termina arrojando una luz diferente sobre dicho fenómeno palpitante.

Aunque a primera vista parece que en la novela no hay cabida para la esperanza, es precisamente esa amenaza de caer en el abismo de la desesperación la que parece activar eficazmente las alarmas ficticias de la supervivencia, que nos impiden permanecer indiferentes. Y es este hecho el que conmina al lector a emprender el viaje de la búsqueda para realizar un trayecto por el que se alcanza cierta especie de anagnórisis, es decir, se motiva el cambio necesario que desde la ignorancia inicial conduce al conocimiento y, gracias a ello, se consigue completar el proceso purificador de la catarsis.

El imaginario de la violencia: entre el miedo y la fascinación. Consideraciones en torno
a *Perra brava* de Orfa Alarcón

Bibliografía

- AGUILAR SOSA, Yanet. "Perra brava, la historia de una mujer en el narco." *El Universal* 28 de abril de 2010. <<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/62889.html>> [20/8/2015]
- ALARCÓN, Orfa. *Perra brava*. México: Planeta, 2010.
- ARENDRT, Hannah. *On Violence*. London: The Penguin Press, 1970.
- BRICEÑO-LEÓN, Roberto. *Violencia, sociedad y justicia en América Latina*. Buenos Aires: CLASCO, 2001.
- CUÉLLAR, Margarito. "Mordidas de perra brava. *Perra brava*, de Orfa Alarcón." *Revista Replicante* 12 de septiembre de 2010. <<http://revistareplicante.com/mordidas-de-perra-brava/>> [20/08/2015]
- ESTRADA, Roberto. "Presentan el libro Perra Brava en el CUCSH." <<http://www.udg.mx/es/noticia/presentan-el-libro-perra-brava-en-el-cucs>> [20/8/2015]
- ETXEABARRIA, Lucía. *La Eva futura. Cómo seremos las mujeres del s.XXI y en qué mundo nos tocará vivir. / La letra futura. El dedo en la llaga: Cuestiones sobre arte, literatura, creación y crítica*. Barcelona: Destino, 2000.
- KOHUT, Karl. "Política, violencia y literatura." *Anuario de estudios americanos*. LIX(2002): 193-222. <<http://www.acuedi.org/ddata/9670.pdf>> [20/08/2015]
- LÓPEZ COLL, Lucía. "Violencia y literatura se dan mano en América Latina." *Bitacora*. XIV.631 (Lunes 21 de septiembre 2015) <http://www.bitacora.com.uy/noticia_3000_1.html> [20/08/2015]
- LUGO, Carmen. "Machismo y violencia." <http://nuso.org/upload/articulos/1288_1.pdf> [20/08/2015]
- MICHAEL, Joachim. "Narco-violencia y literatura en México." *Sociologías* 34(septiembre/diciembre de 2013): 44-75.
- OLIVER, Felipe. "Ni perra, ni brava." *Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* 25 de febrero de 2011. <<http://criticabuap.blogspot.com/2011/02/ni-perra-ni-brava.html>> [20/08/2015]
- ORTEGA, Julio. "Representaciones de la violencia." <<http://literaturaymemoria.blogspot.cz/2013/09/la-representacion-de-la-violencia.html>> [20/08/2015]
- SEFCHOVICH, Sara. "¡Atrévete! Propuesta hereje contra la violencia en México." *Nexos* 23 de diciembre de 2014. <<http://www.nexos.com.mx/?p=23683>> [20/8/2015]
- SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.
- TORRES LÓPEZ, Irene. "Entrevista a Orfa Alarcón." Blog (19/06/2010) <<https://irenetorres.wordpress.com/2010/07/19/entrevista-a-orfa-alarcon/>> [20/8/2015]

Athena Alchazidu

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Adelaide:eBooks@Adelaide, 2015.<<https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html>> [20/8/2015]
ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Iberica, 2009.

Susana Cerda Montes de Oca

Universidad Católica Pázmány Péter, Hungría

Perspectivas quijotescas en la crónica urbana actual

Recibido 31.07.2015 /Aceptado 10.11.2015

Resumen: La crónica urbana contemporánea abarca perspectivas quijotescas porque se interesa por mostrar que la realidad es fragmentaria. Sus temas suelen ser, por tanto, de carácter quijotesco porque se interesa por personajes excéntricos, actividades inverosímiles, además de la inevitable violencia de la realidad latinoamericana.

El presente trabajo explora de qué manera están representadas algunas perspectivas quijotescas en crónicas actuales de Martín Caparrós, Leila Guerriero, Juan Villoro y Gabriel Wiener.

Palabras clave: crónica urbana, realidad, ficción, herencia cervantina

Abstract: The contemporary urban chronicle covers quixotic perspectives because it is interested to show that reality is fragmented. In the *crónica* the themes are often quixotic because it is interested in eccentric characters, improbable activities, in addition to the inevitable violence of the Latin American reality.

This paper explores how some quixotic perspectives are represented in current *crónicas* of Martín Caparros, Leila Guerriero, Juan Gabriel Villoro and Wiener.

Keywords: urban chronicle, reality, fiction, Cervantes heritage

Los problemas de la verdad y la ficción, la realidad y la ilusión, que preocuparon al siglo XVII como preocuparon a Cervantes, eran para él problemas críticos en uno de sus aspectos. Cervantes supo captar imaginativamente, más como novelista que como teórico, todo lo que estos problemas implicaban. Pero, al ser consciente de que se trataba de problemas críticos, pudo conseguir en el *Quijote* esa extraordinaria ilusión de experiencia humana que no es una reducción ni una deformación de esa experiencia humana, sino un esclarecimiento de su naturaleza.

Edward C. Riley.

La herencia quijotesca en la crónica urbana actual

Se dice que *El Quijote* es la primera novela moderna, por varias razones: es la primera historia que desarrolla personajes, la primera que es autorreferencial, la primera que involucra toda la tradición literaria anterior y la parodia para renovarla, la primera historia

que trata de la influencia de la lectura en la vida de las personas. Es la primera historia que desafía las clasificaciones anteriores, es la primera muestra de un género nuevo de narrativa: la novela. Cervantes rompe con la tradición literaria anterior a su novela y desafía las expectativas de los lectores de su época al crear un personaje moderno que no está determinado por su situación (un hidalgo, viejo, soltero y pobre). Don Quijote es un personaje que choca con su entorno y que se crea así mismo. Cervantes recicla narrativas anteriores e incorpora discursos, como el legal o el teórico literario, que estaban fuera del ámbito literario de la época. En palabras de Javier Cercas la narrativa que creó Cervantes es “un hijo bastardo de todo lo anterior” (en línea).

La crónica, al ser un género híbrido, se puede llamar también un género bastardo, por estar justo en el medio de diferentes tipos de discursos, principalmente del periodismo y la literatura. La crónica es, como lo fue la novela de Cervantes en su momento, considerada literatura menor, por contar historias que, sobre todo, son entretenidas, sin dejar por eso de ser edificantes. No es el lugar ni la intención de este artículo elaborar una genealogía de la crónica, ni de comprobar su esencia literaria; baste decir que lo que hace la crónica actual es contar historias particulares que revelan preguntas morales universales.

El Quijote, como lo ha sugerido González Echeverría, es una novela política porque reflexiona sobre los problemas políticos y sociales de su época (32). Cervantes se preocupó por hablar de la situación de personajes marginales, como las prostitutas, los galeotes, los locos, los campesinos analfabetas. Esta preocupación, de alguna forma, denuncia injusticias, dándole voz a esos personajes que las sufren. Este interés por hablar de lo marginal de la sociedad es una característica que distingue a la crónica urbana. Parafraseando a Caparrós, se puede decir que la crónica es política (como *El Quijote*) porque muestra la insatisfacción individual con el mundo y la lucha y conflicto por intentar cambiarlo (“Contra los cronistas” 614). Es en esta coyuntura donde podemos encontrar huellas de la herencia cervantina lo que nos permite considerar las perspectivas quijotesas de la crónica.

Uno de los temas centrales de *El Quijote* es la ambigüedad. La duda constante de aquello que se presenta como una realidad total. El Quijote es un protagonista que cuestiona su propia realidad y nos hace reflexionar sobre las diferentes formas de entender una misma situación dependiendo del punto de vista que adoptemos. El mismo Quijote nos muestra que imaginar la realidad de una manera diferente a lo normalmente aceptable

permite comprender mejor las posibilidades de cambiar, si no el mundo, sí nuestras propias experiencias en él.

La crónica urbana contemporánea abarca perspectivas quijotescas porque se interesa por mostrar que la realidad es fragmentaria. La crónica narra ‘hechos reales’, pero no de la manera en que ocurrieron los acontecimientos. La crónica presta atención a lo anómalo de aquello que es considerado normal y, viceversa, a lo ordinario de lo que se piensa como anormal, para incorporar miradas diferentes sobre la información que se presenta como concreta. Sus temas suelen ser también de carácter quijotesco porque se interesa por personajes excéntricos, actividades inverosímiles, además de la inevitable violencia de la realidad latinoamericana.

El presente trabajo explora de qué manera están representadas algunas perspectivas quijotescas en crónicas actuales de Martín Caparrós, Leila Guerriero, Juan Villoro y Gabriel Wiener.

Personajes excéntricos

En la crónica “Consejos de una ama inflexible a una discípula turbada” Gabriela Wiener narra su experiencia de sumisa ante una dominatriz a la que conoce al hacerle una entrevista por encargo para la revista en la que trabajaba. El personaje excéntrico de la historia es Lady Monique de Nemours, famosa en el mundo del BDSM (del inglés *Bondage Domination Sumision Masochism*, esto es, *bondage* que se entiende como ligamento, disciplina, dominación y sumisión). Como lo explica Wiener, es un “término que denomina esta afición sexual y que no debe confundirse con el sadomasoquismo, designa toda una subcultura en la que los participantes construyen relaciones de poder de forma voluntaria y por consenso” (336).

Lady Monique es la única ama española que logró el título de ‘Sublime Lady’ en un lugar que se conoció como el ‘*Other World Kingdom*’. Este lugar, situado en Cerna en la República Checa, fue un sitio donde se llevó a cabo un experimento social bajo el concepto de ser una nación donde solamente dominaban las mujeres, o sea, un reino *femdom*. Wiener no da demasiada información sobre el ‘*OWK*’, solo proporciona lo suficiente para explicar por qué esta mujer es célebre en este tipo de subcultura del erotismo. De hecho, sobre la verdadera identidad de esta mujer no dice nada, solamente se habla de Lady Monique como un personaje ilustre. Como en el caso de Don Quijote, la historia que interesa no es la biografía de Alonso Quijano, sino la historia del personaje producto de su propia fantasía.

Uno de los ojos de Monique es gélido como el ojo de un pez. El otro mira todo con infinito desprecio. Yo no soy la excepción. Al verme me reconoce y sonrío agriamente. Tiene la facilidad para hacerte sentir como una cucaracha a punto de ser aplastada por uno de sus tacos altos. (331)

Wiener no detalla las características físicas de Lady Monique, lo único que menciona, sus ojos, sugiere que su atractivo no es físico, sino que lo cautivante en ella es su actitud. Wiener explica que la entrevista que le hace la lleva a cabo en el estudio de BDSM de Lady Monique. Su “mazmorra” (333) que se sitúa en un edificio común de Barcelona “son dos plantas llenas de objetos y accesorios, como las celdas de la Santa Inquisición” (333) y que por sesión cobra no menos de 500 euros. Son pocos los datos específicos que proporciona esta crónica. La descripción concreta de los juguetes y artefactos, así como del espectáculo mismo del BDSM *performance* al que asiste (y en el que participa) la cronista sirven, por un lado, para mostrar el espacio en el que se desenvuelve esta subcultura y, por otro lado, para plantear preguntas en torno a este tipo de prácticas eróticas. Una de estas preguntas es sobre la relación entre la violencia contra la mujer y la fantasía sadomasoquista que practican las dominatrices como Lady Monique. La respuesta de Lady Monique al respecto es “detesto [el crimen de género]. Cada vez que pasa eso me admiro más a mí misma” (334). Respuesta que provoca en la cronista la siguiente reflexión:

Al escuchar a Monique decir esto recuerdo cada uno de los rostros de los hijos de puta que me han herido, no me importa si justificadamente o no, y comprendo al final la cruzada del ejército de dóminas. Uno de mis ojos brilla en la obscuridad. Tengo ganas de usar ropa de cuero, aprender algo del sofisticado juego de poder que acaba con un hombre atenazado pidiéndome piedad, quiero cumplir la fantasía de tenerlo bajo mis botas y convertirlo en alfombra. (334)

No hay ninguna explicación sobre el origen de este tipo prácticas, ni tampoco las razones personales de esta mujer para ser una dominatriz. Wiener solamente sugiere, a través de su propia fantasía, una posible explicación e introduce lo que puede ser la motivación principal, esto es, el hecho de ser un juego. Aceptar la práctica sadomasoquista como un juego en el que se participa voluntariamente, por placer, permite suspender los

juicios morales que se aplican a otras prácticas violentas y, al mismo tiempo, invita a cuestionar las reglas de ese juego en donde los límites entre lo fuerte y lo débil parecen ser ambiguos. Lady Monique lo explica así: “Se trata de jugar con una persona. Desde el momento en que juegas con una persona tienes muchas cosas en tus manos, no solo es un juego tonto. Estás jugando con su sensibilidad, con su inteligencia, con su cuerpo” (338). Aclara que ella, la dominatriz, es la responsable de respetar los límites de su poder sobre el sometido: “Soy refinadamente cruel, agriamente atenta” (339). Ante la pregunta de Wiener sobre si es dómina todo el día, Lady Monique responde: “Yo soy persona las veinticuatro horas del día. Mi carácter es éste siempre” (339), lo que presenta una ironía interesante. Lady Monique es un personaje que puede contemplar las relaciones de poder entre hombre y mujer tanto desde dentro como desde fuera de la fantasía sadomasoquista y, al mismo tiempo, mantener un sensato sentido común.

Como es de esperarse, Wiener le pregunta sobre las cuestiones prácticas de su oficio y Lady Monique la instruye con tres lecciones básicas: “Lección 1: Cómo flagelar el miembro viril con rigor y sutileza [...] Lección 2: Cómo dar ramalazos certeros [...] Lección 3: Cómo azotar” (340). Sin embargo, cuando la confronta al preguntarle por lo que es indispensable saber, Lady Monique le dice: “Crear en ti, quererte a ti misma y saber que eres la mejor (340)”. Es un consejo que puede considerarse pertinente prácticamente para cualquier oficio.

Wiener narra de manera intercalada la entrevista a Lady Monique y su propia participación en el *performance* al que asiste a verla actuar en el Club Bizarro de Barcelona. La cronista se ofrece voluntariamente para probar el látigo de Lady Monique y este acto, que podría considerarse de exhibicionismo por parte de la narradora, permite igualar la situación entre la cronista y la dominatriz. De este modo la excentricidad de este personaje se vuelve ambigua porque Wiener, lejos de crear distancia con la dómina, la acorta al pedirle que le pegue. En esto radica el papel de la cronista como discípula turbada. La lección que recibe es que “[l]o importante no es golpear duro, lo importante es golpear rico” (340), lo que permite reflexionar sobre lo ordinario de esta extravagancia y la metáfora contenida sobre la vida y las relaciones de poder en las interacciones personales.

Actividades inverosímiles

Varias son las actividades inverosímiles en las que se involucra Don Quijote. Sin embargo, quizá la más extraordinaria de todas es la escenificación que hace el bachiller

Carrasco de la propia locura del Quijote. En ella participan todos los personajes cuerdos para recrear una fantasía que permita regresar al Quijote a lo que ellos consideran que es su realidad, la de Alonso Quijano. Don Quijote desafía la fantasía creada por el bachiller Carrasco porque esta no se ajusta a lo que Don Quijote percibe como la realidad. Este contraste entre lo que unos consideran la realidad de los hechos y lo que la evidencia concreta de un evento muestra de los hechos es una de las preocupaciones de la crónica.

Un ejemplo es “El rastro de los huesos” de Leila Guerriero. En esta crónica Guerriero narra la historia del Equipo Argentino de Antropología Forense, un equipo que se funda como asociación civil sin fines de lucro en 1987, pocos años después de la sistemática desaparición de miles de personas llevada a cabo por la dictadura militar. Como el título lo indica, lo que hace este grupo es indagar, escarbar, explorar para averiguar cómo fue la muerte y la vida de esas personas que identifican a través de las osamentas que encuentran.

La historia, como en casi todas las crónicas, no está contada de manera lineal; comienza en el presente, describiendo el lugar donde tiene sus oficinas el equipo, y de allí progresa alternativamente mezclando el pasado y el presente de este grupo.

Con poco más de veinte años, empleados mal pagados de empleos absurdos, estudiantes de una carrera que no los preparaba para un destino que de todos modos no podían sospechar, pasaban los fines de semana en cementerios de suburbio, cavando en la boca todavía fresca de las tumbas jóvenes bajo la mirada de los familiares. (64)

Guerriero nos cuenta que el grupo inicial estaba conformado por cinco personas: Patricia Bernardi, Mercedes Doretti, Luis Fondebrider, Douglas Cairns, Morris Tidball Binz. Estos jóvenes se iniciaron en la antropología forense (y, de hecho, fundaron la disciplina en América Latina) por azar. Su iniciación fue a través de Clyde Snow, un antropólogo forense texano, “habitado a vivir en un país donde los criminales eran individuos que mataban a otros: no una máquina estatal que tragaba personas y escupía huesos” (62) quien los reclutó como voluntarios para trabajar en la primera excavación en búsqueda de los desaparecidos durante la dictadura. La descripción del trabajo de Snow sirve para llamar la atención al contraste entre los jóvenes inocentes e inexpertos y la magnitud de la situación “sucias, deprimente, y peligrosa” (63) con la que se enfrentaron.

El estilo narrativo aparentemente distante va intercalando descripciones de hechos históricos con diálogos. Al darle voz a los fundadores del equipo, la cronista logra involucrar al lector emocionalmente y le permite apreciar la labor humanitaria que hacen estos expertos.

-Si el familiar no tiene deseo de recuperar los restos, no intervenimos. Nunca hacemos algo que un familiar no quiera. Pero aun cuando es doloroso recibir la noticia de una identificación, también es reparador. En otros ámbitos esto suele hacerse como un trabajo más técnico. Es impensable que la persona que estudia los restos haya hecho la entrevista con el familiar, haya ido al campo a recuperar los restos, y se encargue de hacer la devolución. Nosotros hemos hecho eso siempre. (70)

Se puede decir que lo inverosímil de la labor que hace este equipo es la forma en que humanizan su trabajo científico, ya que siempre lo realizan de manera empática tanto con las víctimas como con los familiares. Según lo indica Guerriero, el equipo nunca cobra a las familias, se financian con apoyo de donaciones privadas o de gobiernos europeos y no reciben dinero ni de asociaciones civiles de Argentina ni de donantes privados argentinos, contribuyendo a que su trabajo guarde independencia de segundos intereses. Además, cuando reciben salarios por misiones internacionales, todo el dinero se va a un fondo común, de manera que todo el equipo se beneficie y no se creen desigualdades entre ellos.

La cronista, sin emitir juicios, invita a reflexionar sobre tres asuntos que llaman particularmente la atención:

a) La repercusión del trabajo de este equipo a nivel internacional

En todos estos años, el equipo intervino en más de treinta países, contratado por el Tribunal Criminal Internacional para la ex Yugoslavia; la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de las Naciones Unidas; las Comisiones de la Verdad de Filipinas; Perú, El Salvador y Sudáfrica; fiscalías de Etiopía, México, Colombia, Sudáfrica y Rumania; Comité Internacional de la Cruz Roja; la comisión presidencial para la búsqueda de los restos del Che Guevara y la Comisión Bicomunal para los desaparecidos de Chipre. (67)

Además, según lo indica Guerriero, el equipo ha contribuido a formar la Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas (2007) un banco de ADN que permitirá reconocer la identidad de las personas a las que pertenecen los huesos encontrados. Lo que revela que, tristemente, su trabajo es y seguirá siendo indispensable en la recuperación de la dignidad humana tanto de los muertos como de los sobrevivientes de los conflictos en los que desaparecen miles de personas.

b) Son jóvenes que buscan y encuentran la identidad de otros jóvenes

La relación con los familiares de los desaparecidos la tuvimos desde el principio —dirá Luis Fondebrider—. Teníamos la edad que tenían sus hijos en el momento de desaparecer y nos tenían un cariño muy especial. Y estaba el hecho de que nosotros tocábamos a sus muertos. Tocar los muertos crea una relación especial con la gente. (64-65)

La idea de que son los jóvenes los encargados de desenterrar las historias de los horrores del pasado, para encontrar a las personas, para recuperar la memoria, es uno de los aspectos más conmovedores de la historia del equipo. La cronista da voz a los miembros del equipo para mostrarnos el lado humano del trabajo que desempeñan: “Cuando empezás a investigar un caso terminas conociendo a la persona como si fuera un amigo tuyo” (74). Esto crea un efecto interesante en la narración, ya que logra presentar al equipo como una sola entidad cuyo valor radica en la calidad humana de cada uno de los miembros del grupo.

c) Por último llama la atención la descripción del lugar, las oficinas y laboratorio del equipo:

No es grande. Cuatro por cuatro apenas, y una ventana por la que entra una luz grumoso, celeste. El techo es alto. Las paredes blancas, sin mucho esmero. El cuarto —un departamento antiguo en pleno Once, un barrio popular de Buenos Aires— es discreto: nadie llega por equivocación. (61)

Es un sitio común, centrado en el medio de la ciudad. Lo notable, según lo presenta la cronista, es que la actividad del equipo de antropólogos forenses pasa

desapercibida porque forma parte de la vida cotidiana en Buenos Aires, en Argentina y, se puede decir, en América Latina y en muchas otras partes del mundo: “Encuentras la identidad de una persona...Es una dignificación del muerto, pero también del vivo” (72). Es en este sentido que la actividad que desempeña el equipo argentino de antropología forense parece inverosímil.

Viajes y reescrituras

Uno de los temas centrales del *Quijote* es el viaje porque su misma locura lo lleva necesariamente a moverse, a cambiar su estatus de hidalgo sedentario a caballero errante (Véase Hutchinson 91). Los viajes en *El Quijote*, tanto los imaginarios como los reales, son necesarios para el desarrollo de la historia. El ir de un lugar a otro es lo que le permite a los protagonistas tener aventuras y conocer diferentes personas que influyen en que Don Quijote pueda cumplir con su fantasía.

De manera similar el tema del viaje es uno central dentro de la crónica urbana. El viaje permite el diálogo entre realidades distintas y esto ayuda a los cronistas a tomar distancia para reflexionar sobre los problemas locales, regionales, y su relación con la situación global. Una particularidad de la crónica de viaje es ser una narrativa que se preocupa tanto del lugar como de las personas y esto es lo que logra el desarrollo tanto de los personajes como de las situaciones. Un ejemplo de este tipo de crónicas es “Pole Pole. De Zanzíbar a Tanganica” de Martín Caparrós. Aquí Caparrós narra la historia de su viaje, una especie de homenaje-peregrinaje al viaje que hizo Henry Morton Stanley en búsqueda del doctor Henry Livingstone, el misionero y explorador británico que desapareció en el corazón de África por seis años (Morton Stanley). Uno de los vasos comunicantes que hay entre *El Quijote* y la crónica de viaje es el de la re-escritura, una actividad que permite interpretar historias y recrearlas. La segunda parte del *Quijote* es, en parte, una re-escritura de la primera y esto es lo que nos permite contemplar el cambio tanto en Don Quijote como en Sancho Panza, así como la maestría que adquiere Cervantes como autor de toda la obra (González Echevarría 6-12).

Caparrós hace el mismo recorrido que hizo Stanley en busca de Livingstone a finales del siglo XIX, pero paso ‘pole pole’ debido a un accidente:

Pole pole parece ser el concepto básico del *weltanschauung* swahili: se podría traducir libremente como tranqui, para-qué-calentarse, take it easy. Se lo puede

pensar como una manera de sobrevivir sin apremios o resignarse a los ritmos posibles, o como una forma de resistencia pacífica: cuando cualquier prisa es beneficio para el amo, ir pole pole es una forma de recortarle las ganancias.

-Hakuna matata. Pole pole.” (379)

El accidente, una cortada en la planta del pie, le obliga a literalmente frenar el paso y este es el pretexto que le sirve para mirar con detenimiento la realidad de la que está hablando. A África, a Tanzania específicamente, la presenta como un lugar paradisiaco sin dejar de lado un rasgo histórico importante: “Zanzíbar es una isla deliciosa en el océano Índico, frente a la costa oriental del África, y era, entonces, el mayor centro del tráfico de esclavos” (373). A lo largo de la crónica Caparrós se va a enfocar en el contraste que hay entre la percepción de África por parte de los occidentales (exploradores del siglo XIX y turistas de finales del siglo XX) y por parte de los habitantes de este lugar. Caparrós mezcla el diálogo con la descripción para señalar, por un lado, el complejo legado postcolonial y, por otro, el problema de desigualdad económica, social y política que hay actualmente. Un ejemplo es el siguiente:

-Acá antes había paz: ni siquiera se conocían las armas de fuego. Comíamos pescado, coco, lo que había, y vivíamos tranquilos...

Me dice Ibrahim, las lanas rastas, la musculosa vieja, y me muestra con la mano alrededor. Si algún lugar da bien el mito del paraíso primitivo, debe ser Bwejuu. Bwejuu es un pueblito de pescadores en la costa este de la isla de Zanzíbar: palmeras, la playa interminable, sus corales, colores: celestes, verdes, turquesas y violetas de mentira en el agua. No sé cuándo se nos ocurrió que éste era el paisaje del paraíso, pero es. Para nosotros occidentales estas playas pueden ser uno de los rincones más hermosos del mundo. Para sus habitantes, en cambio, son algo casi superfluo; a lo sumo el lugar por donde pasan cuando van a pescar o a cosechar algas. Las mujeres de Bwejuu no saben nadar.

-...hasta que llegó el doctor Livingstone y todos éstos, los blancos que vinieron detrás, y ahora estamos como estamos. (375)

La técnica de montaje que utiliza Caparrós en este pasaje sirve para conferir autoridad sobre el conocimiento del lugar. Abre el párrafo dando voz a uno de los habitantes de Bwejuu

que habla de la situación local de manera comparativa, refiriéndose a un pasado no específico, donde insinúa que todo era mejor a pesar de contar con pocos recursos. Aquí Caparrós corta el diálogo para insertar una descripción: su propia mirada del lugar y del propio lugareño a quien caracteriza como alguien posiblemente joven. Caparrós habla de las cualidades y características del paisaje que hacen de él un sitio hermoso y agradable y, al mismo tiempo, contrasta la mirada del turista occidental y la del habitante local. Lo interesante en esta observación es que llama la atención a la situación de las mujeres que, por lo que indica, se encuentran en desventaja en relación con los hombres. Corta nuevamente el párrafo y lo cierra con la voz de Ibrahim que especifica que antes de la colonia, y por ende antes de la esclavitud a la que fueron sometidos sus ancestros, todo era mejor.

Caparrós aborda la cuestión postcolonial, pero no de manera apologética. No cuestiona que influya en la situación actual, sino que de hecho insinúa que el problema más grave es que la dinámica colonial (blanco dominante, negro subyugado) se ha interiorizado: “Los blancos nos convencieron de que éramos incapaces de hacer nada. Tuvieron que hacerlo: si no, ¿cómo iban a controlarnos, por qué íbamos a obedecerlos? Pero ahora cuesta mucho sacarnos esa idea de la cabeza” (388). El cronista señala que esta actitud ha servido para justificar la corrupción de los gobernantes, la falta de libertades políticas y sociales, sobre todo para las mujeres. Caparrós habla de la pobreza describiendo el lugar como “un mundo básicamente rural, y una ciudad es casi un accidente” (390). Habla de la sobrepoblación reflejada en la cantidad de niños que lloran al verlo —“Son tantos: la mitad de la población tiene quince años” (387)—, y resalta la violencia que es parte de África, “un continente agitado por las guerras” (377). Estas guerras generan crisis humanitarias y, paradójicamente, en lugares como Tanzania generan trabajos y, así, dinamizan la economía gracias a la intervención de agencias y organismos internacionales como Cruz Roja y Médicos sin Fronteras, entre otros. Habla del sida que, según nos dice, es una enfermedad que tiene el 10% de la población: “Los remedios son inalcanzables. La medicina occidental no soluciona nada, y muchos vuelven a los viejos brujos: al menos se hacen cargo” (399). En general el panorama que presenta es bastante deprimente, pero Caparrós no emite juicios, presenta los problemas de Tanzania, de África, como parte de lo que observa durante el recorrido y a través de las conversaciones que tiene con algunas personas.

Siempre habla de sí mismo con humor y se burla de su propia postura ‘occidental’ que pone en cuestión e invita a reflexionar en instancias cuando lo confrontan con su lugar de origen:

- ¿Usted viene de América, parece?
- Sí, de Sudamérica.
- Y ustedes en América son ricos [...] (400)

Caparrós no lo dice, pero dirige la atención al contraste que hay, por un lado, entre la realidad americana de EE.UU. y la de América Latina. Por otro lado, resalta el contraste entre Latinoamérica y África, donde los problemas, desde el legado postcolonial hasta la corrupción, la desigualdad, la discriminación y la violencia, no son tan distintos, a pesar de las diferencias.

Como en toda narrativa de viaje, en esta también hay una reflexión sobre la experiencia del desplazamiento: “Durante siglos, viajar requirió un bruto esfuerzo físico; ahora sólo es una cuestión de paciencia: sentarse y esperar” (389). En contraste con los viajeros y exploradores de finales del siglo XIX nuestro cronista viaja como turista. Retoma la ruta que hicieron Stanley y Livingstone para visitar el lugar del encuentro donde el periodista encontró al misionero/explorador en Ujiji, a la orilla del lago Tanganica. Esta crónica es, en parte, una reescritura de ese viaje, una versión actualizada de lo que es desplazarse por Tanzania en la África finisecular, de cara al siglo XXI, con problemas que arrastra desde el siglo XIX. La crónica parece indicar que se viaja para tener experiencias enriquecedoras, para conocer, por ejemplo, lo que significa ‘pole, pole’ de primera mano y para comprobar que una cosa es la apariencia y otra es la realidad.

Temas inevitables en la crónica hispanoamericana

En un discurso Elena Poniatowska se refirió a la crónica como una necesidad:

La crónica en América Latina es una necesidad: manifiesta lo oculto, denuncia lo indecible, observa lo que nadie quiere ver, escribe la historia de quienes aparentemente no la tienen, de los que no cuentan con la menor oportunidad de hacerse oír. La crónica refleja más que ningún otro género los problemas sociales, la corrupción de un país, la situación de los olvidados de siempre. (en línea)

Un aspecto en común de las funciones de la crónica que enumera Poniatowska es la violencia que existe en cada uno de los temas que dominan en la crónica: la discriminación, la desigualdad, la corrupción, el crimen, el narcotráfico. Crónicas como “El teatro del crimen” de Fabrizio Mejía Madrid, que formula preguntas contundentes sobre la realidad de Ciudad Juárez, cuya situación no admite respuestas definitivas, son necesarias para poder reflexionar y cuestionar las versiones oficiales. La crónica abre con la siguiente enumeración:

Las cruces en el desierto, algunas con nombres y otras con la palabra "desconocida", las madres, hermanos, novios dolientes, el grupo de cazadores de restos humanos, las frases acuñadas por dos gobernadores de Chihuahua, uno de cada partido en la fiesta de las boletas (El índice de homicidios en Juárez no es más alto que la media nacional", "Propongo que los ciudadanos honestos se autodecreten un toque de queda. Así los malos serán los únicos en la calle después de las diez de la noche"), los detenidos que declaran que han confesado bajo tortura, las mujeres -hermanas, madres, amigas, colegas de las víctimas- que van y vienen con velas en las manos, cruces, fotografías sin avanzar, las hipótesis sobre rituales de iniciación a la mafia, ocio de sicarios, negocios de cacerías por internet, videos snuf, tráfico de órganos, los enfrentamientos entre policías locales y federales, la red de protección política de algunos sospechosos, la negación de la mayoría, el silencio. (265)

En tan sólo un párrafo Mejía logra capturar la complejidad de Ciudad Juárez: el lugar, las personas afectadas, las involucradas, las complicidades entre autoridades y criminales y la incapacidad de la sociedad de dar una opinión sobre algo que no puede comprender. La sociedad no puede asimilar la magnitud del problema y prefiere ignorarlo porque tomar conciencia de los feminicidios en este lugar invita a reflexionar sobre la vulnerabilidad de todos. Mejía afirma que la única manera en que se digiere el problema, la única forma en que la opinión pública se permite hablar y pensar sobre esta situación, es a través del aumento de la cifra del número de muertas: “Lo demás sería pensar que la política, las mafias, y la policía, un día podrían matarnos al azar” (266).

El teatro al que se refiere el cronista es la farsa en que la sociedad mexicana pareciera estar involucrada al pretender que lo que ocurre allí en Juárez es un problema local. Ese actuar como si aquello que no afecta directamente no importara, parece ser el teatro del crimen. Mejía señala que lo grave en esta actitud es que ha influido en que la violencia sea asimilada como una forma cotidiana de la vida: “La violencia [...] en Ciudad Juárez: es tan cotidiana como lejana. Sin embargo los juarenses tienen ya las manías que sólo había visto en el D.F.: poner los seguros a las puertas, viajar —a pesar del calor— con las ventanillas cerradas, abstenerse de la noche” (266).

Mejía señala que un rasgo en común que tienen las víctimas, además de ser mujeres jóvenes, es que todas son peatones. Lo que indica que eran pobres y, por lo tanto, vulnerables por tener que caminar en una ciudad planeada para automovilistas. Habla del origen de los feminicidios en esta zona fronteriza y explica que “[e]l origen de la violencia en Juárez acaso sea una extraña mezcla entre narcotráfico, ritos de invulnerabilidad —impunidad ritualizada—, y la extinción de lo comprobable” (271). Revela que todo son hipótesis y que lo único concreto es el temor al peligro que parece inminente. En un punto de su estancia en Juárez Mejía experimenta una especie de ataque de pánico y afirma sentir un miedo que parece irracional, en gran medida, porque no logra entender la situación que se vive en esa ciudad. Esta experiencia lo deja consternado porque le obliga a reconocer en sí mismo lo que critica en toda la sociedad mexicana, esto es, que para sobrevivir esta violencia extrema la negación parece ser la única medida útil.

Otra crónica que habla de la cotidianidad de la violencia en América Latina y que muestra la capacidad de adaptación a ese miedo al que se refiere Mejía, es “Como perros” de la cronista colombiana Juanita León. León narra la asimilación de los secuestros, individuales y masivos como una eventualidad más de la vida diaria en Colombia. Explica que los secuestros individuales siempre han existido en Colombia, pero que, para finales de la década de los noventa, los secuestros masivos se convirtieron en un buen negocio para la FARC y el ELN. Esto, irónicamente, igualó a toda la sociedad: políticos, policías, militares y civiles ricos y pobres son igualmente vulnerables a ser secuestrados. La cronista habla de cómo esta situación se vive cotidianamente y explica que “en Colombia, la rumba y el horror coexisten de manera natural” (132). En contraste con la actitud de negación que Mejía observa en la sociedad mexicana, León destaca que en Colombia la posibilidad de ser víctima está totalmente asimilada: “Papi, ¿sabes cómo se dice colombiano?”, le preguntó su

hijo de siete años a un amigo mío el otro día mientras jugaban a encontrarle sinónimos a los gentilicios de los países: “¡Secuestrado!” (134). León indica que el terror ante esta situación paraliza, pero que una respuesta al temor de ser secuestrado ha sido continuar con la vida. Sin negar la posibilidad de perder la libertad, algunas personas incluso han preparado *kits* de secuestro con lo mínimo “para sobrevivir como ser humano” (136). Ambas crónicas muestran estrategias para sobrevivir sin perder la dignidad a pesar de haber perdido, como sociedad, la libertad de sentirse totalmente dueños de sus vidas. Empresas quijotescas que de algún modo se rebelan ante la realidad para tratar de encontrarle algún sentido.

A manera de conclusión

La influencia de Cervantes, de *El Quijote* en concreto, es innegable en toda las letras hispánicas, por eso es posible encontrar sus huellas en prácticamente todas las narrativas posteriores. En el caso de la crónica, una resonancia que podemos encontrar es en la hibridez del género, ya que al incorporar realidad y ficción, le permite tener una función estética y social y así revelar aspectos ignorados u olvidados de la verdad de la condición humana. La crónica, como la novela de Cervantes en su momento, da voz y narra la historia de personajes marginales, divulga la anomalía, muestra lo inadmisibile y produce incomodidades. En resumen, se puede decir que la crónica es transgresora porque sus perspectivas son quijotescas.

Bibliografía

- CARRIÓN, Jorge, ed. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- CAPARRÓS, Martín. “Pole, pole. De Zanzibar a Tanganica.” *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Ed. Jorge Carrión. Barcelona: Anagrama, 2012. 371-403.
- . “Contra los cronistas.” *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Ed. Darío Jaramillo Agudelo. México: Alfaguara, 2011.
- CERCAS, Javier. “La tercera verdad.” *El País* 25 de junio de 2011
<http://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960747_850215.html> [30/10/2015]
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Cervantes's Don Quixote. A case book*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

- GUERRIERO, Leila. "El rastro de los huesos." *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Ed. Jorge Carrión. Barcelona: Anagrama, 2012. 61-83.
- HUTCHINSON, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- LEÓN, Juanita. "Como Perros." *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Ed. Jorge Carrión. Barcelona: Anagrama, 2012. 131-145.
- MEJÍA MADRID, Fabrizio, "El teatro del crimen" en CARRIÓN, Jorge, (ed.), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 2012: 265-274.
- MORTON STANLEY, Henry. *How I found Livingstone*.
<<http://www.gutenberg.org/files/5157/5157-h/5157-h.htm>> [27/07/2015]
- PONIATOWSKA, Elena. "De Tlatelolco a #YOSOY132, crónicas de la resistencia." *Nuevos cronistas de Inidas*. 2012. <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/de-tlatelolco-a-yosoy132-cronicas-de-la-resistencia-por-elena-poniatowska/>> [30/10/2015]
- RILEY, C. Edward. "Conclusión." *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1989. 339-345.
- WIENER, Gabriela. "Consejos de una ama inflexible a una discípula turbada." *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Ed. Jorge Carrión. Barcelona: Anagrama, 2012. 331-343.

Eszter Katona
Universidad de Szeged

Nueva York en un poeta

Recibido 24.02.2015 / Aceptado 1.06.2015

Resumen: En 1929-1930, Federico García Lorca pasó un año entero en América —nueve meses en Nueva York y tres en Cuba—. El primer viaje al extranjero del poeta dejó una huella imborrable en su vida. Lejos de su familia, en la enorme ciudad de Nueva York, el joven andaluz recibió un sinfín de impulsos que enriquecerían tanto su obra como su personalidad. Después de investigar la abundante correspondencia de García Lorca y algunos estudios recientes sobre su estancia en la Gran Manzana, el presente estudio quisiera hacer un recorrido basado en las impresiones y experiencias del poeta —los amigos, el idioma inglés, la ciudad, el Broadway, el Harlem, los afroamericanos—, recibidas en aquel ‘Senegal con máquinas’.

Palabras clave: Federico García Lorca, Nueva York, Correspondencia, *Poeta en Nueva York*

Abstract: In 1929-1930 Federico García Lorca spent one year in America—nine months in New York and three months in Cuba. The poet’s first trip left an indelible influence on his life. Far from his family in the huge city of New York, the young Andalusian received countless impulses that enriched both his work and his personality. As a result of my research concerning the abundant correspondence of García Lorca and some recent studies on his stay in the Big Apple, this paper offers a survey of the impressions and experiences (his friends, the English language, the city, the Broadway, Harlem, the African Americans) that the poet obtained in this ‘Senegal with machines’.

Key words: Federico García Lorca, New York, Correspondence, *Poet in New York*

“París me produjo gran impresión,
Londres mucho más, y ahora
New York me ha dado como un mazazo en la cabeza.”

Federico a su familia, 28 de junio de 1929.
(García Lorca, *Epistolario completo* 614)

Federico García Lorca se despidió por primera vez de su familia en 1916 cuando emprendió un viaje por las tierras españolas con Martín Domínguez Berrueta, su profesor de la Universidad de Granada, y sus compañeros de clase. Es bien sabido que aquel

vagabundeo despertó la vocación literaria del futuro poeta y el fruto de aquella experiencia fue la publicación del tomo *Impresiones y paisajes* (1918). Con aquel libro en prosa empezó a vislumbrarse ya la carrera literaria del joven Federico, hasta entonces aficionado a la música y al piano.

Si su primer viaje dentro de las fronteras de su patria dejó sus huellas imborrables en la memoria de García Lorca, se puede imaginar el impacto de otro viaje mucho más largo que llevó a Federico a América, a un lugar mucho más lejano de su querida familia. El gran viaje —que fue su primer viaje al extranjero— duró en total doce meses, de los cuales el poeta del *Romancero gitano* pasó nueve en Nueva York (de junio de 1929 a marzo de 1930) y tres más en Cuba (de marzo a junio de 1930). De esta aventura transatlántica nació un tomo de poemas, *Poeta en Nueva York*, que, a pesar de su complicada suerte editorial (García Lorca, *Poeta en Nueva York* 8-138) —casi de novela policíaca—, no solamente se ha convertido en uno de los libros emblemáticos de la poesía moderna universal, sino que ha llegado a representar el máximo exponente del cosmopolitismo de la literatura contemporánea. El tomo editado póstumamente es el libro más complejo de García Lorca tanto por su contenido como por su estructura, y es un poemario que evidencia la sensación de oscuridad, angustia, hermetismo e incompreensión que el propio poeta sintió gravitar sobre su espíritu en aquellos meses.

En el presente estudio nos proponemos examinar la influencia de Nueva York en el poeta, que no es simplemente un juego con el orden de las palabras del título del tomo arriba citado, ya que nuestra idea recibió inspiración justamente de García Lorca que en su conferencia-recital (pronunciada varias veces y en diferentes ciudades entre 1931 y 1935) “Un poeta en Nueva York” se dirigió a su público así: “He dicho *un poeta en Nueva York* y he debido decir *Nueva York en un poeta*” (OC VI 343). Realmente, la enorme ciudad dejó su huella no solamente en la poesía de Federico García Lorca; toda su personalidad se enriqueció de aquella vivencia.

Durante la investigación hemos utilizado, por un lado, la abundante correspondencia del poeta que sostuvo durante los nueve meses con su familia y sus amigos tanto españoles —mejor dicho hispanohablantes, entre ellos hispanoamericanos también— como americanos y, por otro lado, nos han servido sumamente también las publicaciones que han salido a la luz en los últimos años y que atestiguan que entre los investigadores recientemente ha recibido mayor atención la estancia de García Lorca en Nueva York.

Además, por supuesto, los poemas del tomo neoyorkino nos han interesado como un espejo artístico de las experiencias del poeta, aunque el marco del presente estudio no nos posibilita la profundización literario-estética en estas poesías llenas de imágenes difícilísimas de descifrar. Así, solamente nos limitaremos a la simple mención de algunos títulos que nacieron durante este periodo, pero cuyo análisis pertenece ya al ámbito de otros escritos de prestigiosos ‘lorquistas’.

* * *

1. El gran viaje y las primeras impresiones

El joven poeta empezó su gran aventura de ultramar en un estado melancólico. No pudo gozar del éxito clamoroso del *Romancero gitano*, ya que sufrió de depresiones por varios motivos. Por un lado, por el rechazo de sus mejores amigos, Salvador Dalí y Luis Buñuel, que reprocharon al poeta su poesía ‘comerciable’, una acusación provocada por el envidiado éxito de Federico que el cineasta y el pintor no podían saborear hasta entonces. Por otro lado, le deprimió también el fracaso de su íntima amistad con el escultor Emilio Aladrén que dejó al poeta por Eleanor Dove. Además, el éxito tan rápido del *Romancero* y la popularidad casi de la noche a la mañana que eso conllevó pesaron también en los hombros del joven artista. La fama del poemario amenazaba además con tildarle de poeta regional con el mito de la gitanería. En esta crisis profesional y afectiva, en un estado de ánimo “perdido y desgarrado” (Alberti 13), muy cercano al suicidio (Gibson, *Lorca y el mundo gay* 199), le llegó la oferta de Fernando de los Ríos, su antiguo profesor en la universidad y buen amigo de la familia García Lorca, que pidió al joven que le acompañara durante su viaje a América. Antes de empezar la travesía de siete días de duración, los dos andaluces hicieron escala en París y en Londres —como lo revela también el epígrafe al comienzo del presente artículo—, y una visita relámpago a Oxford. El transatlántico *Olympic* dejó el puerto de Southampton el 19 de junio de 1929 y desembarcó en Nueva York el 26 del mismo mes.

Las cartas de Federico, escritas el 6 y entre el 20 y el 25 de junio a Carlos Morla Lynch, embajador de Chile en Madrid y amigo muy cercano de Lorca, nos descubren la enorme ambivalencia que albergaba el alma del poeta: “New York me parece horrible pero por eso mismo me voy allí” (EC 611). A comienzos de junio aún se sentía fuerte y contento

(612), pero su energía se desvaneció con la aproximación de su llegada a unas tierras desconocidas: “Me siento deprimido y lleno de añoranzas. Tengo hambre de mi tierra [...]. No sé para qué he partido; me lo pregunto cien veces al día. [...] no me reconozco. Parezco otro Federico” (613-614) —escribe a bordo del barco—. Sin embargo, la misiva enviada a su familia dos días después del desembarco ya revela otro cambio en su estado anímico: “estoy contentísimo, rebosando alegría” (614). La incertidumbre de los siete días de la travesía, documentada por la carta a Morla Lynch, se desvaneció en el mensaje del 28 de junio: “El viaje por mar ha sido prodigioso. [...] Han sido seis días de sanatorio” (614).

Lorca vive las primeras semanas neoyorkinas con gran intensidad, como lo ponen de manifiesto sus largas cartas enviadas a su familia. Las primeras impresiones están llenas de entusiasmo, pues ya el 28 de junio escribe a su familia: “Tendría necesidad de escribir 200 cuartillas para contaros mis impresiones” (614). Durante los nueve meses claro que tendrá unas experiencias que llenarían aún más páginas, pero a dos días de su llegada su admiración nos parece un poco exagerada, aunque intuitiva. Pronto le fascinaban “los rascacielos iluminados” (614) que tocaban las estrellas, “las miles de luces, los ríos de autos” (615) y ya encontró unas metáforas adecuadas para nombrar a una ciudad increíble: una “Babilonia trepidante y enloquecedora” (614-615). Expresa también su orgullo al experimentar que pudo vencer su provincialismo hispano: “no he tenido ni una sola dificultad en esta inmensa Babilonia” (616). Para expresar la grandiosidad de Nueva York, y para que sus familiares pudieran tener alguna idea de las dimensiones de su destino transatlántico, Lorca utiliza unas comparaciones entre su querida ciudad andaluza y la monstruosa metrópoli apenas conocida: “En tres de éstos [rascacielos] cabe Granada entera. Son casillas donde caben 30.000 personas” (616). En sus comparaciones quiere ofrecer a sus queridos también unas impresiones acústicas al escribir que mientras que ellos estaban escuchando los campaneos de la catedral en Huerta de San Vicente, él oía las sirenas y el murmullo de la gran urbe (618). A pesar de las medidas inhumanas de la ciudad, Nueva York le parecía “alegrísim[a] y acogedor[a]”, con una “gente ingenua y encantadora” donde ‘se sentía muy bien’, mejor que en París o en Londres —llega a la conclusión (616)—.

En cuanto a la descripción y caracterización de la gente americana, el poeta siempre utiliza unos adjetivos positivos (bondadosos, inocentes, amistosos, abiertos y cordiales, etc.), pero tampoco oculta su opinión negativa sobre lo maleducados que son los americanos: “un pueblo absolutamente salvaje”, con la “inocencia de animales”, que

“estornudan sin sacar el pañuelo y dan voces en todos los sitios” (655-656). Parece que García Lorca no pudo sustraerse al mito del ‘buen salvaje’ basado en el famoso texto de Cristóbal Colón sobre su primer viaje o en la apología sobre los indios de Bartolomé de las Casas. En otra carta crítica también la superficialidad y la falta de sensibilidad de los americanos: “esta gente tiene muchos menos sentimientos que nosotros, porque, como es natural, apenas tienen alma. [...] No tienen espíritu, son buenos, sin profundidad [...]” (676).

Es interesante que el tono alegre de casi todas las cartas enviadas a su familia, unos mensajes llenos de alegría y de noticias siempre positivas, está en fuerte contraste con el estado anímico reflejado en los poemas del ciclo neoyorkino. La depresión, la soledad, la enajenación en un mundo material e inhumano, la tristeza por la infancia y la inocencia perdidas, la muerte, el asco y el horror de estas poesías se alejan mucho de lo que el poeta comunicaba a su familia en las cartas. Es bien conocida la fuerte relación entre madre e hijo que unía a Federico a Vicenta Lorca. Así, hay que suponer que el joven quería ofrecer a su madre una visión positiva de su estancia en América, ejerciendo una especie de autocensura (Maurer y Anderson IX), y es entendible también que bajo la soltura del tono de estas misivas se ocultara un Federico menos fuerte y mucho más sensible. Este Federico oculto y oscuro tendrá la posibilidad de aflorar en los poemas del libro *Poeta en Nueva York* y, a veces, ocultamente también en los mensajes enviados a algunos de sus amigos más íntimos. Por ejemplo, es muy expresivo el poema “Infancia y muerte”, adjunto a su carta escrita a Rafael Martínez Nadal (finales de octubre de 1929) con el siguiente comentario: “Para que te des cuenta de mi estado de ánimo” (EC 660). Evidentemente el poema citado revela un estado anímico muy negativo, completamente ajeno al que aparentan las otras cartas enviadas a su familia.

Si Carlos Morla Lynch recibió una carta angustiada de la travesía de su amigo granadino (613-614), el diplomático chileno pudo tranquilizarse un poco en octubre: “Estoy seguro y alegre. Ha vuelto a nacer aquel Federico de antes que tú no has conocido pero espero que conocerás” (653) —escribe García Lorca sobre su propio estado anímico—. Sin embargo, insistimos en que estas confesiones eran también simuladas, ya que los poemas de este periodo descubren que la obsesión de Lorca con su infancia y su desesperación sexual no disminuyeron nada (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 397).

En los mensajes enviados hay unos detalles que atestiguan que aunque Lorca se sentía muy bien, por supuesto, echaba de menos su familia. Les pedía reiteradamente que le escribieran muchas veces y cartas muy largas, preguntaba siempre por sus hermanas, por su hermano Francisco y por sus tíos y tías. Su voz siempre se volvía preocupada al referirse al estado de salud de Vicenta Lorca y no dejaba de repetir que sus familiares la llevaran a Lanjarón, una ciudad balnearia en la provincia de Granada a donde Federico acompañaba frecuentemente a su madre. La carta enviada después de la Navidad es especialmente emotiva y, a pesar de la enorme amabilidad con la que acogieron todos al granadino —pasó la Nochebuena con la familia de Federico de Onís y, luego, en la casa de los Brickell—, el ‘poeta del Sur’ se sentía extranjero en aquella sociedad tan distinta de la española (EC 672). El poema “Navidad”, compuesto el 27 de diciembre, expresa esta amarga soledad del hombre contemporáneo, separado de Dios y de la Naturaleza y condenado a vivir en una sociedad implacablemente materialista (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 408).

2. Amigos y el idioma inglés

El joven poeta, “un inútil y un tontito en la vida práctica” (EC 611), necesitaba apoyo de amigos para sobrevivir su primer viaje al extranjero. “Si yo en Nueva York no tuviera amigos [...], esta ausencia sería tristísima [...].” (632) —escribe Lorca a sus queridos el 8 de agosto—. Lejos del protector ambiente familiar, sin el dominio suficiente del inglés, fue primero Fernando de los Ríos quien protegió al poeta, pero desde el primer día llegaron los amigos que acompañaron a Federico durante toda su estancia. Le acogieron con amistad unos hispanistas destacados, entre ellos Federico de Onís y Ángel del Río, muchos hispanohablantes, españoles y latinoamericanos. Por supuesto, hizo amistad también con un sinnúmero de americanos y extranjeros, pero en compañía de los hispanohablantes se movía obviamente con mayor soltura que entre los que hablaban solamente el inglés.

La lista de las personas que se pusieron en contacto con Lorca en América es casi infinita, así que es imposible dar una enumeración completa. Con un esbozo rápido mencionaríamos a Gabriel García Maroto, León Felipe, Ángel Flores, Francisco Ágea, Emilio Amero, Herschel y Norma Brickell, Campbell Hackforth-Jones, Mildred Adams, Irving Henry Brown, John Crow, Francis Hayes, Philip Cummings, Nella Larsen, Dorothy Peterson, entre muchos otros. Además, durante los nueve meses Lorca tuvo posibilidad de encontrarse con compatriotas suyos (por ejemplo, con Julio Camba, Concha Espina,

Dámaso Alonso, Antonia Mercé, Encarnación López Júlvez, Ignacio Sánchez Mejías, José Antonio Rubio Sacristán, para mencionar a algunos) que visitaban la Gran Manzana justamente durante aquel periodo y coincidieron con su conocido granadino. El poeta, pues, estaba realmente rodeado de amigos, “por gente que se interesa por mí y a la cual yo he procurado serle simpático” (618) —como escribe a su familia—. Al encontrarse con tantos amigos y conocidos constata con sorpresa que “el mundo es un pañuelito pequeño” (620).

Después de pasar la primera fase de aclimatación, García Lorca empieza a seguir los cursos de inglés para extranjeros de la Universidad de Columbia, pero sin ninguna aplicación. Ya antes de su salida de España la prensa madrileña se había burlado de la capacidad del joven poeta en cuanto a aprender idiomas: “¿A qué va Lorca a New York? ¿A aprender el inglés? [...] Aprenderá el inglés en dos meses, con gramófono” (nota de la *Gaceta Literaria*, el 15 de junio de 1929, *apud* Maurer y Anderson 4).

En las cartas enviadas desde Nueva York hay muchas alusiones al proceso de aprendizaje del idioma. Las primeras misivas expresan aún el entusiasmo del joven granadino por conocer no solamente una nueva cultura, sino una nueva lengua también. Parece que le ofrecieron al poeta un sinfín de posibilidades que le ayudaban en este camino. Federico de Onís, uno de los hispanistas más celebres de los Estados Unidos en aquel entonces, hizo también todo lo posible para que el joven andaluz aprendiera el idioma. “Hay que poner al poeta bloqueado de ingleses para que no tenga más remedio que hacer su esfuerzo” (*EC* 615) —decía—. El profesor le presentó a Lorca también a unas chicas americanas para que el poeta avanzara más rápido en el aprendizaje del inglés. En la universidad Federico conoció también a unas “muchachas guapísimas” con las que ‘cambiaba conversación’, “la única manera de aprender el inglés” (622).

Campbell (Colin) Hackforth-Jones, uno de los amigos americanos de Lorca, se convirtió también en un maestro de inglés ayudando al poeta en las traducciones. Lorca escribe de Colin que “será realmente mi mejor maestro de inglés. [...] traduciremos cosas [...] y me enseñaba multitud de palabras” (617). Además, todos los amigos del poeta le hacían pedir las cosas en inglés para que empezara a soltarse en aquel idioma (621). El 8 de julio comenzaron también los cursos de inglés en la universidad y Federico expresaba aún su optimismo en cuanto al aprendizaje: “Yo creo que tengo cierta facilidad para el inglés. ¡Veremos a ver!” (620).

Parece que al principio no le faltaba la diligencia al joven andaluz. Frecuentó las clases regularmente y justamente por el curso de inglés aplazó su viaje para visitar a Philip Cummings y su familia en Eden Milles (carta escrita a P. C. el 6 o 7 de julio). Aunque no oculta tampoco sus dificultades a la hora de intentar conversar en inglés: “cada pregunta y respuesta son un cuarto de hora buscando las palabras en el diccionario” (EC 625). Otra vez el estudiante andaluz se lamentó por lo difícil que era la pronunciación inglesa: “ellos pronuncian las «a» de seis o siete modos, así es que es un lío” (650).

El poeta avisó a sus padres el 22 de agosto que había terminado sus cursos y que había recibido una nota sobresaliente en los exámenes de inglés (638). A un estudiante que vive lejos de su familia puede ocurrirle que a veces no diga la verdad sobre sus notas. Parece que Federico García Lorca tuvo también esta costumbre, no sabiendo aún que unas décadas más tarde los investigadores concienzudos examinarían los archivos de la Universidad de Columbia y aquellos datos no se coincidirían con las confesiones de las cartas de 1929. Desde las investigaciones de Eisenberg (17-19) ya sabemos que Federico ni siquiera se presentó para el examen y, así, tampoco pudo recibir una nota en su expediente.

Cuando termina el semestre en la Universidad de Columbia, Federico acepta la invitación de Philip Cummings y va con su amigo a Eden Milles, en el estado de Vermont, un pintoresco pueblo fronterizo con Canadá. Su viaje en tren y sin compañía realmente fue el “bautismo de sangre en inglés” (EC 639) después del mencionado examen nunca superado. Parece, pues, que el andaluz era más práctico de lo que pensaba (611) y logró finalizar su viaje en tren (incluso con tres transbordos) con éxito. Por la fuerza inspiradora del ambiente, la estancia en Eden Milles fue muy fructífera en cuanto a la creación poética. “[U]n paisaje prodigioso, pero de una melancolía infinita” (642) despertó en Federico unos recuerdos de su niñez. Escribió mucho y probablemente allí, en un estado de desesperación, nacieron los poemas “Cielo vivo”, “Poema doble del Lago Edén”, “Vaca”, “Tierra y luna” (Maurer y Anderson XIII), porque, a pesar de la amabilidad de la familia Cummings, Lorca sentía que se ahogaría en aquella niebla y tranquilidad monótona, que no solamente estaba en fuerte contraste con las seis bulliciosas semanas transcurridas en la jungla de cemento de la metrópoli (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 385), sino que le despertaban unos recuerdos tristes que le quemaban —confiesa a Ángel del Río en una carta fechada a finales de agosto (EC 642-643)—. El resto de las vacaciones lo pasó en Bushnellville y en Newburgh, disfrutando la hospitalidad, primero, de Ángel del Río y, luego, de Federico de Onís, y

siguió con su ritmo de trabajo. Probablemente de estas semanas datan “Vuelta de paseo”, “Nocturno del hueco”, “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, “Ruina”, “Muerte” (Maurer y Anderson 57, nota 1). Así, García Lorca pudo pasar en total cinco semanas fuera de la ciudad y vuelve a la metrópoli solamente cuando empieza el nuevo semestre. El periodo que sigue será “el momento en que entra de lleno” (XII) en el mundo de Nueva York.

Incluso en septiembre, con el comienzo del nuevo semestre, en más cartas escritas a su familia y a los amigos (EC 649) Lorca insiste en seguir sus cursos de inglés o, por lo menos, lo escribe para tranquilizar a su madre. A Melchor Fernández Almagro escribe también que “adelanto en inglés rápidamente” (652), pero otra vez podemos coger en una leve mentira al estudiante Federico cuando menciona que “tengo cinco clases” y “tomo cinco cursos”, porque realmente se inscribió solamente en dos cursos por cinco créditos (Eisenberg 18) y es probable que se retirara de ambos antes del 5 de octubre (Maurer y Anderson 66).

Pues bien, a pesar de todas las energías, Federico no desmintió las expectativas burlonas de la prensa madrileña: al fin no logró superar las dificultades de la lengua. Entre los dones del joven andaluz no figuraba el de los idiomas (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 375) y, a pesar de todas las intenciones y el esfuerzo de muchas personas, el dominio del inglés adquirido por García Lorca durante su estancia en Nueva York fue mínimo. Sin embargo, no se quedaba mudo, ya que la música y la poesía le servían como una *lingua franca*. Así, con sus recitaciones poéticas y musicales, con su personalidad fascinante y temperamento amistoso conquistó muy pronto a su público y su carisma le abría todas las puertas.

3. La ciudad: los rascacielos, Broadway, Wall Street y Coney Island

En las descripciones de Lorca sobre la ciudad norteamericana podemos descubrir una fuerte ambivalencia. Una frase de la carta enviada a Cummings (el 6 o el 7 de julio de 1929) expresa bien el contraste que albergaba el alma del poeta en aquel momento: “perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna” (EC 624).

Recibimos semejante impresión en su conferencia-recital “Un poeta en Nueva York” donde habla sobre la lucha de los rascacielos con el cielo que es —según dice—

‘poética’ y a la vez ‘terrible’ (*OC VI 345*). Por un lado, se entusiasma por todo, admira la modernidad, la velocidad, la riqueza de razas, colores y religiones y la tolerancia, pero, por otro lado, se horroriza también ante el ambiente inhumano de la ciudad “babilónica, cruel y violenta” que para “un poeta del Sur” era un ambiente tan distinto del suyo (*EC 624*). Lejos, pues, de su familia y de su Andalucía tan amadas, trataba de adaptarse a un ambiente aterrador, pero al mismo tiempo nuevo y muy estimulante (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 384).

Al joven andaluz desde el primer momento le impresionó mucho el orden de una ciudad caótica. Constató que para él sería mucho más fácil orientarse allí que en París o en Londres, por ejemplo, ya que Nueva York se construyó en la pura matemática y lógica. La estructura cuadriculada y las calles indicadas con números realmente facilitan la orientación de los turistas y son la “única manera de organizar el caos del movimiento” (*EC 616*). Muchas veces iba de paseo solo para conocer la ciudad sin el comentario de los otros (634-635) y hasta el mes de octubre nunca se perdió (654).

Los dos elementos de la ciudad —según las palabras de la conferencia-recital ya citada— son la “arquitectura extrahumana” y el “ritmo furioso” (*OC VI 344*). Los rascacielos, “más altos que la luna” (616) con los anuncios luminosos de colores, las locuras eléctricas, los ritmos mecánicos y los ruidos de metal de Times Square le ofrecieron a Federico un espectáculo increíble de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo (*EC 617, 670*). Le cautivó el ritmo de las obras urbanísticas y que —con no poca exageración— “cada día levantan nuevos rascacielos” (661). Fue testigo concretamente de la construcción de Chrysler Building, un edificio gigante “con cien pisos, blanco y negro, que es una verdadera maravilla” (661). Pero veía claramente el lado oscuro de la modernidad y se estremecía por aquella esclavitud dolorosa del hombre en la que es perdonable hasta el crimen (*OC VI 344-345*).

Una vez vuelto de su excursión a la frontera canadiense, le absorbió a Lorca una vida social muy agitada y el joven granadino disfrutó a tope todas las posibilidades culturales y sociales de Manhattan. Ya en el verano pudo constatar que en Nueva York “hay más reuniones que en ninguna parte del mundo” y que los “americanos no pueden estar solos” (*EC 630*) ni un momento, pero la verdadera vida social del granadino empezó desde el otoño de 1929.

Sin duda alguna el teatro fue uno de los divertimientos preferidos del artista andaluz y el espectáculo del Broadway le cortó la respiración (616). Al referirse a esta pasión, en sus cartas muchas veces pide dinero extra de sus padres: “que papá no se olvide de mandarme [...] el dinero [...] para tener para ir a teatros, cosa que me interesa enormemente, pues aquí el teatro es magnífico y yo espero sacar gran partido de él para mis cosas” (636). Otras referencias al dinero con el que quería comprar entradas aparecerán en las cartas del 21 (649) y el 23 o el 24 de septiembre (650). ¿Qué serán estas misteriosas “mis cosas”? No sabemos exactamente, pero otra alusión a la revolución del género teatral que estaba madurando en el dramaturgo se lee en la carta fechada el 21 de octubre, donde vuelven unas palabras enigmáticas, ya que no dicen nada sobre en qué consistía la renovación que García Lorca quería realizar, aunque expresan claramente el disgusto del joven en cuanto al teatro español de la época: “He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución” (657).

Entre los teatros visitados por Lorca destacaban Neighborhood Playhouse, el Theater Guild y el Civic Repertory, unos teatros que montaban interesantes obras contemporáneas. El primero, durante la estancia de Lorca, ponía en escena varios musicales muy animados, mientras que los otros dos teatros eran famosos por sus montajes de obras extranjeras, entre ellas las de Tolstoi, Strindberg, Ibsen, Andreiev, Claudel, O'Neill, Molnár, Bernard Shaw, o Chejov (Maurer 133-136).

Según el crítico Samuel Leiter, citado por Andrew A. Anderson, entre los temas que trataba el teatro neoyorkino de aquel entonces figuraban el de la guerra, la política, la religión, el sexo, el alcoholismo, el racismo, el divorcio, el adulterio y la homosexualidad (137). García Lorca vio un montón de espectáculos en Broadway, entre ellos los del teatro chino (*EC* 635), una revista negra (“uno de los espectáculos más bellos y más sensibles” [660]), otros espectáculos de los teatros negros (el Lafayette, el Lincoln, el Alhambra [Maurer 137]) y muchos otros estrenos que constituirían, sin duda alguna, un estímulo importante para la futura obra dramática de Lorca. Se entusiasmó enormemente por el teatro de guardia (*EC* 658) y estaba totalmente asombrado de “los actores tan buenos que tienen los americanos” y de las direcciones (667). Igualmente le encantó el cine hablado bajo cuya influencia nació su guion cinematográfico *Viaje a la luna*.

‘El poeta del Sur’ tuvo la posibilidad de conocer también el mundo cruel de Wall Street, el lugar de los negocios, la Bolsa, los bancos y los grandes rascacielos de oficinas (637). Su primera visita la hizo aún en agosto, es decir antes del 24 de octubre, fecha trágica del mundo bursátil. En el espectáculo del dinero, entre las voces, los gritos y el ruido de los ascensores, los ojos sensibles del poeta descubren también el elemento humano: “se ven las magníficas piernas de la mecanógrafa [...], el simpatiquísimo botones con pecas que hace guiños y masca goma, y ese hombre pálido [...] que alarga la mano con gran timidez suplicando los cinco céntimos” (637). Además, logró captar unos detalles mínimos de “la dionisiaca exaltación de la moneda” (637), como el temblor típico que producía el dinero en las manos, un hombre con dos piernas cortadas y un loco con un gorro de papel sobre la cabeza. Estas imágenes negativas son como una tenebrosa previsión del apocalipsis descrito más tarde (en su carta a su familia, a principios de noviembre de 1929) y una prefiguración de los cuadros horrorosos del libro *Poeta en Nueva York*.

García Lorca fue testigo también del viernes negro de la Bolsa, cuando “se han perdido ¡12! billones de dólares”, un “naufragio” que dejó un recuerdo imborrable en la retina del poeta. Estuvo allí siete horas entre la muchedumbre, viendo desde cerca a los hombres que “gritaban y discutían como fieras y las mujeres [que] lloraban en todas partes”. El desorden, el histerismo, el sufrimiento y la angustia que reinaban en las calle ofrecieron a García Lorca una visión nueva de aquella civilización “cada vez más extraña [...] y más llena de absurdos y situaciones increíbles” (EC 661). Es interesante que el joven andaluz observe los acontecimientos con “gran sangre fría” y, aunque no quería escribir que le gustaba, sí que estaba contento de haber presenciado (662) aquella horrorosa ‘Danza de la muerte’ de la humanidad. El trágico acontecimiento del mundo del dinero sirvió para reforzar la aversión de García Lorca hacia el capitalismo, un sentimiento que estaba presente también en su obra temprana (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 401). En Nueva York volvió a encontrar la opresión y la marginación que había relatado ya en el *Romancero gitano*, pero en dosis aún mayores (Torres Barrado 143). En sus denuncias contra la sociedad (“Danza de la muerte”) y la iglesia (“Grito hacia Roma”) comienza a acercarse a un análisis marxista de la condición humana, influido probablemente por Fernando de los Ríos, uno de los pensadores socialistas más destacados de España (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 402). A pesar de eso, Umbral también tiene razón al constatar que Lorca no quiere profetizar la justicia y la igualdad, sino mucho más “el advenimiento del caos, el triunfo de la naturaleza salvaje sobre

el maquinismo de la civilización” (160). La conclusión del autor de *Lorca, poeta maldito* es que la actitud de Federico “no es de revolucionario constructivo, sino de anarquista destructivo” (160), y el tomo futuro, *Poeta en Nueva York*, tampoco es un libro social-político, sino un poemario “silvestremente anarquista” (162). Lo que Lorca pide en este poemario no es la reivindicación, sino la destrucción total, la aniquilación de un mundo que él odia. *Poeta en Nueva York* no es simplemente un tomo surrealista, es mucho más. En el cuadro del mascarón africano (“Danza de la muerte”) se asoma un Lorca ‘panteísta negativo’ que grita frente a la barbarie civilizada del ‘Senegal con máquinas’, pidiendo una vuelta a la Naturaleza. Pero no pretende la vuelta a una naturaleza paradisíaca, sino que quiere enfrentarse con la naturaleza maligna, infernal y caótica. La naturaleza de Lorca siempre es dramática y nunca idílica (Umbral 163-170).

Diferente tipo de espectáculo esperaba a Federico en Coney Island que visitó en julio, apenas llegado a la Gran Manzana. La isla en la desembocadura del río Hudson se dedicaba al entretenimiento de la multitud: parques de juegos, títeres, y todo tipo de extravagancias atraían a la gente. “Un espectáculo estupendo, aunque excesivo, y [...] demasiado popular” (EC 621) —opinaba Lorca—. Se calculó que el 4 de julio de aquel año (fiesta nacional de los norteamericanos) casi un millón de personas visitaron la isla. Junto al divertimento le sorprendió a Lorca el comportamiento primitivo de los americanos que muy borrachos vomitaban y orinaban en grupo (OC VI 349). El recuerdo quedó poetizado también en dos piezas del ciclo neoyorkino: “Paisaje de la multitud que vomita” y “Paisaje de la multitud que orina”.

En Coney Island se situaba un ciclorama llamado *Viaje a la luna* que seguramente atrajo la atención de García Lorca, ya que no puede ser una pura casualidad que también el único guion cinematográfico del artista andaluz —al que ya nos hemos referido— naciera en América y justamente con el mismo título que, sin embargo, no tenía nada que ver con la película homónima de Georges Méliès (*Le Voyage dans la Lune*, 1902).

4. Los afroamericanos

García Lorca siempre estaba adscrito a las clases más marginadas, a aquellos que no participaban de los convencionalismos de la sociedad. Él mismo atribuyó este rasgo suyo a su origen granadino: “Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión

simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco, que todos llevamos dentro” (*OC VI* 506) y muchas veces expresó su sensibilidad ante la otredad sea racial o religiosa. Sin duda alguna, junto a su ser granadino, también su homosexualidad y el rechazo social que esto le conllevó determinaron esta comprensión suya ante los gitanos, los judíos y, desde su experiencia americana, ante los afroamericanos también. Lanzándose a las calles, Lorca pudo constatar lo multicultural que era —ya en aquel entonces— Nueva York. Allí se habían dado cita todas las razas de la tierra, pero todos seguían siendo extranjeros con la única excepción de los negros, el elemento “más espiritual y lo más delicado de aquel mundo” (*VI* 346). Su descripción sobre los afroamericanos nos recuerda inevitablemente sus palabras sobre los gitanos de quienes escribió lo siguiente: “lo más elevado, lo más profundo y lo más aristocrático de mi país” (*VI* 359). El impacto que ejerce el negro sobre el granadino es igual a la que ejerce el gitano y la situación social de ambas razas también es semejante (*Umbral* 154).

Lorca empezó a escribir sus primeras poesías en América en agosto, seis semanas después de su llegada a la ciudad, y es de sumo interés que la temática de estas se centra justamente en los negros. El 8 de agosto escribe a su familia: “empiezo a escribir, y creo que cosas que valen la pena [...]. Son poemas típicamente norteamericanos con asuntos de negros casi todos ellos” (*EC* 631). Verdaderamente, las dos primeras composiciones, “El rey de Harlem” y “Norma y paraíso de los negros” (escritas en la primera mitad de agosto) se inspiraron en los habitantes afroamericanos del famoso barrio de Manhattan. El rey de Harlem, “prisionero con un traje de conserje” (García Lorca, *Poeta en Nueva York* 180), aparece como símbolo de la raza de los esclavos arrancada de su África, trasplantada al Nuevo Mundo y forzada a servir al hombre blanco (Gibson, *Lorca y el mundo gay* 204). El poema sobre el monarca negro parece indicar que Lorca encontró una similitud no solamente entre la música negra y el cante jondo (*EC* 626), sino también entre la situación social de los gitanos y la de los negros. Los primeros eran elementos discriminados y secularmente reprimidos de la sociedad andaluza, mientras que los segundos estaban condenados a ser esclavos de la modernidad neoyorkina. Si los gitanos son víctimas de una sociedad insensible, lo eran aún más los afroamericanos (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 381-382). En “El Rey de Harlem” Lorca alza su voz no solamente por la raza negra, sino también por la liberación de todas las minorías. Pero Lorca no parte de una visión objetiva,

política, social, realista del problema, sino que su adhesión a las razas malditas —ya que él mismo era ‘un poeta maldito’— es incondicional y apasionada (Umbral 159).

El negro, al igual que el gitano, ha sido alineado de la historia, pero el primero ha desarrollado una conciencia de clase por la larga represión a que lo ha sometido el blanco, mientras que el segundo, por el contrario, no ha intentado integrarse en la cultura blanca. Como consecuencia, los gitanos han sabido guardar mejor su tradición, mientras que al negro le fue arrebatado su pasado (Ortega 162). Sin embargo, el negro rechaza la aculturación en el sentido de absorción por el blanco porque este nada puede ofrecerle para superar la humillación (165).

A Lorca —según Umbral— le llevan tres tirones a los negros, como en el caso de los gitanos también: el esoterismo, el sexualismo y el exotismo (154). La espontaneidad, la energía, la música y la desenfadada sexualidad de los negros prolongan el simbolismo de los gitanos del *Romancero*, pero esta vez en un contexto mucho más amplio. ‘Los putrefactos’ de la ‘Resi’ madrileña, Dalí y Buñuel, entonces ya no podían acusar a Lorca de localismo o provincialismo (Gibson, *Lorca y el mundo gay* 204-205).

García Lorca se solidarizó con los negros norteamericanos no solo desde un plano social, sino también por la música. El jazz, expresión más rica de los negros, cautivó al joven andaluz que descubrió que el origen del jazz, como el del flamenco, es misterioso y de carácter sincrético. En el jazz se mezclan las tradiciones tribales de África, la música de los esclavos que trabajaban en las plantaciones y construcciones en los EE. UU., la música religiosa y la de los blancos (Ortega 161-162). Una de las semejanzas entre el jazz y el flamenco es que ambas músicas son expresiones telúricas de un pueblo que ha sido aislado social y geográficamente. Además, ambas quieren expresar la memoria cultural de su pasado colectivo. Tanto en el flamenco como en el jazz el artista es el compositor y el intérprete, y la interpretación en ambos se atiene más a la persona que al tema. Entre las diferencias hay que destacar el predominio instrumental en el jazz y que la canción gitana no se asocia tanto al trabajo (Ortega 162).

De entre sus conocidos afroamericanos se destacó una escritora, Nella Larsen, “una mujer exquisita, llena de bondad y con esa melancolía de los negros”, y “con ella visit[ó] el barrio negro, donde vi[o] cosas sorprendentes” (*EC* 625). En Harlem conoce el poeta los cantos y los bailes de los negros que despiertan su interés sobre todo por las semejanzas que notaba entre estos y el cante jondo, muy propio de su tierra natal. Con mucho entusiasmo

escribe a su familia: “Los negros cantaron y danzaron. ¡Pero qué maravilla de cantos! Sólo se puede comparar con ellos el cante jondo” (626). Para expresar la admiración que sentía al ver bailar una bailadora negra, Lorca utiliza en su carta unos cuadros muy poéticos: “era un espectáculo tan puro y tan tierno [...] que solamente se podía comparar con una salida de la luna por el mar [...]” (626).

Otro espectáculo cautivador le ofreció a García Lorca el local Small’s Paradise “cuya masa de público danzante era negra, mojada y grumosa como una caja de huevos de caviar” y donde vio a “una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente bajo una invisible lluvia de fuego” (*OC VI 347*).

El poeta también se dio cuenta de los muchos sufrimientos que los afroamericanos tenían que aguantar: “Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas” (*VI 346*). Expresaba su protesta contra que “los negros no quieran ser negros, de que se inventen pomadas para quitar el delicioso rizado del cabello, y polvos que vuelven la cara gris [...]” (*VI 347*).

En los mensajes enviados por Lorca podemos encontrar unas notas no solamente sobre los negros, sino también sobre la diversidad de costumbres de la gente neoyorkina. Es sorprendente el número elevado de alusiones a la religión, explicable, tal vez, por el interés de su familia (*EC 634*). A Federico le sorprendió mucho la tolerancia que se practicaba en los Estados Unidos, inimaginable en su patria, un país católico hasta las médulas. A pesar de eso no oculta su aversión por el protestantismo que le parecía “lo más ridículo y lo más odioso del mundo” (626) lo que se nota en que entendía el término protestante como “equivalente a idiota seco” (647) y que constataba que “la belleza y la profundidad del catolicismo es infinitamente superior” (634). Aunque católico, entre todas las religiones se sentía mucho más cercano a los judíos, escribiendo que “en Granada somos casi todos judíos” (627). La variedad de razas y cultos le fascinaban al poeta, sin duda alguna, pero le ayudaban también para que se sintiera no solo español, sino profundamente español católico (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 379).

Al referirse a la familia de Cummings se destaca también una nota sobre la religión y sobre la libertad de conciencia: “la madre de este chico [Philip Cummings] es católica ferviente, el padre protestante, él católico, y un primo que vive con ellos ateo puro” (*EC 635*) aunque, al parecer, esta descripción fue pura fantasía de Federico y no se coincidía con

la realidad ya que —según las declaraciones de Philip Cummings— toda la familia era protestante (Maurer y Anderson 38, nota 3).

5. Despedida de Nueva York

Lorca se despidió de Nueva York “con sentimientos y con una admiración profunda” (*OC VI* 352) y sabía que de aquel ‘Senegal con máquinas’ recibió la experiencia más útil de su vida. Durante los nueve meses neoyorkinos logró superar su crisis de la que había huido desde España, consolidó su personalidad, forjó su nuevo estilo surrealista y reforzó su compromiso social (Dobos 17).

La primera mención de la noticia sobre la invitación de Federico García Lorca a Cuba podemos encontrarla en la correspondencia del poeta, en una carta enviada a su familia durante la segunda mitad de diciembre (*EC* 671), aunque el poeta ya sabía de su posible viaje a la isla caribeña desde la carta de Campos Aravaca (el 14 o el 19 de septiembre de 1929, *apud* Maurer y Anderson 54) en la que el antiguo compañero granadino invitaba a Federico a visitar el país donde estaba en aquel entonces como cónsul español en Cienfuegos. La primera mención no dice nada concreto (“no adelanto ni digo nada mientras las cosas no sean hechos realizados” [*EC* 671]), pero luego vuelve al asunto con más precisión en otro mensaje (igualmente enviado a su familia, primera mitad de enero): “Ya es seguro que voy a Cuba en el mes de marzo. [...] Allí daré ocho o diez conferencias” (674).

Su estancia en Cuba —que ahora ya no podemos detallar— será otro tipo de experiencia no menos importante. Allí sentía que volvía a sus raíces, a una América española y se enamoró del lugar tanto que escribió lo siguiente: “Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba” (686).

Sin duda alguna, Federico García Lorca tendió un puente entre España y América como quizá ningún otro español lo había hecho hasta entonces. El joven andaluz desarrolló una labor enorme como conferenciante, poeta, dramaturgo, pianista y cantante; o como dibujante —para destacar sus dones más importantes con los que fascinó todo su público americano—. Sus travesías transatlánticas —las otras en 1933 y 1934 a Buenos Aires y a Montevideo— le convirtieron en una suerte de embajador cultural en las tierras americanas tanto anglosajonas como hispanohablantes (Roffé, en línea).

El período neoyorquino fue una de las etapas más productivas en la creación artística de Lorca. Parece increíble que en medio de una vida socialmente tan intensa (“te llueven las invitaciones de tal manera que hacen la vida imposible” [EC 676]) como la que llevó durante los nueve meses, García Lorca pudiera trabajar tanto. Sin embargo, sus cartas dan testimonio también sobre el ritmo de su trabajo: ya a finales de septiembre menciona más veces que “he escrito un libro de versos y casi otro” (652) y esta vez no exageró nada. Después de volver a Nueva York de sus vacaciones en Vermont fue cuando verdaderamente empezó su periodo más prolífico y redactó casi todo el futuro tomo, aunque el poeta no lo sabía en aquel momento (Maurer y Anderson XIV). Sin embargo, veía ya claramente que el poemario sobre la metrópoli norteamericana sería “una cosa intensísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo” (EC 677). Igualmente escandaloso será su *teatro bajo la arena* que empezó a escribir allí, justamente inspirado en el teatro vanguardista neoyorkino. Entre estas piezas figuran *El público* (que quedó inconclusa) y *Así que pasen cinco años* (terminada ya en Granada en 1931), obras innovadoras que atestiguan aquel cambio de rumbo revolucionario de la dramaturgia lorquiana de la que él mismo hablaba en una de sus citadas misivas enviadas a sus familiares (657).

Hemos mencionado que García Lorca tuvo la posibilidad de volver al Nuevo Mundo, pero aquella vez a dos países hispanohablantes, Argentina y Uruguay. Estos viajes fueron también importantes aunque no comparables con las experiencias neoyorkinas. Los meses pasados en Buenos Aires y en Montevideo, donde pudo desenvolverse en su propia lengua, constituyeron los mejores momentos de la vida de Federico. Sin embargo, su resonante éxito no fue acompañado de una producción tan rica como la que había realizado en Nueva York y en la Habana. Ni siquiera pudo terminar su drama *Yerma*; tal vez se lo impidieron las muchas ocupaciones sociales y el no tener la soledad necesaria para la creación poética y dramática (Siles del Valle, en línea).

Sabemos que García Lorca quiso, otra vez, visitar América en 1936 cuando estaba proyectando su regreso al continente americano. Tras el éxito clamoroso de *Bodas de sangre* y *Yerma*, la protagonista de los espectáculos, Margarita Xirgu, se despidió de García Lorca en Bilbao con la promesa de que el granadino se reuniría con la actriz catalana en México para realizar juntos una gira teatral. Pero Federico ya no pudo cumplir su promesa. La

Xirgu nunca más vio a su amigo andaluz y el tercer viaje de García Lorca al Nuevo Mundo ya no se realizó.

Bibliografía

- ALBERTI, Rafael. "De las hojas que faltan." *El País* 29 de septiembre de 1985: 13.
- ANDERSON, Andrew A. "On Broadway, Off Broadway: García Lorca and the New York Theatre, 1929-1930." *Gestos* 16 (noviembre de 1983): 135-148.
- DOBOS, Erzsébet. *Conversaciones en La Habana. El episodio cubano de Federico García Lorca*. Budapest: Eötvös Kiadó, 2007.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolario completo*. Eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1997. [En el texto: EC]
- . *Obra completa*. Ed. Miguel García-Posada. 7 vols. Madrid: Akal, 2008. [En el texto: OC]
- . *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013.
- GIBSON, Ian. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.
- . *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: De Bolsillo, 2010.
- EISENBERG, Daniel. *Textos y documentos lorquianos*. Tallahassee: El Autor, 1975.
- MAURER, Christopher. "El teatro." *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]*. Ed. Maurer. *Poesía. Revista ilustrada de información poética* 23-24 (1986): 134-141.
- MAURER, Christopher y ANDERSON, Andrew A. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013.
- ORTEGA, José. "El gitano y el negro en la poesía de García Lorca." *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-434 (1986): 145-168.
- ROFFÉ, Reina. "Palabras inaugurales en el I Encuentro Internacional Lorca: *Viajero por América*." 2011. <http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/inauguracion.htm> [06/01/15]
- SILES DEL VALLE, Juan Ignacio. "Lorca en América o América en Lorca." (Conferencia pronunciada en el I Encuentro Internacional Lorca: *Viajero por América*). 2011. <http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_enamerica.htm> [08/01/15]
- TORRES BARRADO, Cristina. "Lorca y Poeta en Nueva York. Amor y muerte de un poeta." *Alcántara* 78 (2013): 141-165.
- UMBRAL, Francisco. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Planeta, 2012.

Gabriella Zombory

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

Realidades contrastadas: enfoques subjetivos sobre la realidad en *El lugar sin límites* de José Donoso

Recibido 01.08.2015 / Aceptado 10.10.2015

Resumen: A través de una técnica narrativa de múltiples focalizadores que perciben diferentes reflejos de la misma realidad circundante José Donoso en su novela corta *El lugar sin límites* (1966) introduce al lector a un mundo narrativo aparentemente confuso y resquebrajado. Cada focalizador-personaje ejerce su papel desde un punto de vista fuertemente condicionado por su vida pasada y presente, por lo cual sus historias son sumamente subjetivas. No obstante, el conjunto de las versiones de los varios focalizadores no fiables de la novela llega a formar una narración coherente y fiable, reflejo de que la percepción humana es y solo puede ser subjetiva, pero combinando varios enfoques subjetivos es posible llegar a conocer una realidad mucho más real que la que se puede presentar mediante un narrador exclusivamente omnisciente.

Palabras clave: narrativa chilena, enfoques subjetivos, focalizador no fiable, narración fiable, novela polifónica

Abstract: Through a narrative technique of using multiple focalizers who perceive different reflections of the same reality surrounding them, José Donoso in his short novel *Hell has no limits (El lugar sin límites, 1966)* introduces his reader into an apparently confusing and fragmented narrative world. Each character-focalizer shows the story from a point of view determined by his past and present life, which causes their narrations to be extremely subjective. Nevertheless, as a whole the different versions of the many unreliable focalizers of the novel are able to create a coherent and reliable narration, reflecting that human perception is and only can be subjective, but by combining various subjective points of view it is possible to get to know a much more real reality compared to the one we could see through the narration of an exclusively omniscient narrator.

Key words: Chilean narrative, subjective points of view, unreliable focalizer, reliable narration, polyphonic novel

En una entrevista que José Donoso dio al diario *ABC* en 1994 el escritor chileno afirmó que “[l]a memoria [histórica] se podría reconstruir con la historia de las vidas privadas de la gente” (Millares 88). Dicha idea nos introduce a una de las grandes obsesiones del autor y, a pesar de ser posterior a la publicación de su novela corta *El lugar sin límites* (1966), podría verse como el resumen o la explicación de la técnica narrativa a la que Donoso recurre en ella. La memoria normalmente se asocia a algo personal, propio de cada individuo, pero en Donoso la idea de la memoria se convierte en algo más universal. Aquí no se trata de los recuerdos personales de una sola persona, sino mucho más de la memoria sobre lo que es el mundo o sobre lo que somos. Una memoria que solo se puede adquirir fundiendo múltiples puntos de vista sobre lo que nos rodea y observando un amplio “inventario de las pequeñas historias que construyen la Historia con mayúsculas” (88). Es decir, para ver la realidad más coherente y fiablemente se necesita el conjunto de una serie de historias independientes, cuyos actores no solo verán los mismos hechos de diferentes formas, sino que captarán diferentes partes de la realidad circundante.

El siguiente análisis tiene como objetivo observar la técnica narrativa que José Donoso eligió para representar esta realidad coherente creada mediante la fragmentación del punto de vista. En la obra observada la voz del narrador extradiegético se ve casi destruida por la cantidad de focalizadores introducidos en la narración —principalmente mediante estilo indirecto libre— que así, a menudo hacen desaparecer la voz narrativa principal y objetiva por completo, casi tomando el papel de múltiples narradores.

Entretejido de focalizadores en *El lugar sin límites*

La novela *El lugar sin límites* nos presenta un narrador extradiegético, cuya voz narrativa se ve fragmentada por una telaraña de voces de personajes focalizadores transmitidas, mayoritariamente, en estilo indirecto libre. Estos personajes observan y nos informan desde su punto de vista personal sobre sus vidas y los acontecimientos del pueblo de Estación El Olivo, espacio en el que se desarrollan los eventos principales de la obra. En el sistema narrativo no hay ningún punto de vista fijo, en él se superponen las voces de un narrador heterodiegético, aparentemente omnisciente, de tres focalizadores-personaje

principales (Manuela, la Japonesa, Pancho Vega) y de otros tantos focalizadores-personaje secundarios, o menos dominantes (Ludo, diferentes prostitutas, etc.)

Estas diferentes perspectivas de los diversos focalizadores no se ven separadas textualmente, es decir, Donoso no marca la intervención de un nuevo focalizador con un nuevo párrafo, un nuevo capítulo o siquiera una nueva frase. Las voces se entretajan y se alteran sin poder separar una de la otra:

Con los años la Ludo se había puesto muy olvidadiza y repetidora. Ayer le contó que cuando Misia Blanca la vino a ver le trajo un recado de don Alejo diciéndole que le quería comprar la casa, qué raro, ¿no?, y otra vez dice don Alejo se interesa por la propiedad pero yo no entiendo para qué y yo no me quiero ir, me quiero morir aquí. Ah, no, era como para ahogarse. Ya no era divertido chismear con ella. (Donoso 118)

Como bien se nota del ejemplo anterior, los enunciados del narrador y de los diversos focalizadores forman una masa dinámica y fluctuante: la primera frase de la cita podría ser dicha por un narrador omnisciente, pero de la misma manera podría pertenecerle a Manuela focalizando desde fuera de la narración, hecho que se nota por el uso del pretérito pluscuamperfecto. En la segunda frase los verbos ‘venir’ y ‘traer’ expresan que, no obstante ser una narración en tercera persona, está focalizada desde la casa de Ludovinia y, así, probablemente desde el punto de vista de Manuela que está allí en el momento de la escena citada. Luego, para un breve momento, en el “qué raro, ¿no?” escuchamos a Ludovinia en primera persona, pero inmediatamente volvemos a un narrador omnisciente o la voz mediadora y externa de Manuela, solo para devolverle la palabra a la primera persona de Ludovinia hasta el final de la oración. Al final del párrafo citado otra vez se escucha la voz quejumbrosa y externa de Manuela.

Donoso, pues, por una parte, hace desaparecer casi por completo la voz del narrador heterodiegético y da lugar a las voces narrativas de sus focalizadores, que en ciertas ocasiones pueden dominar párrafos completos, casi elevándose al nivel de un narrador

secundario o aún más importante que el principal. Por otra parte, a lo largo de su texto no juega únicamente con el número de focalizadores que aparecen en él, sino también con los planos temporales de la focalización y con la manera de mediar las historias: el mismo personaje es capaz de expresar sus pensamientos en primera persona —en forma dialogada o en monólogos (Kulin 20)— o en tercera persona del singular —normalmente a través de la intervención mediativa de un narrador omnisciente resumiendo sus ideas (20)— y, a la vez, puede mantenerse dentro del plano temporal presente de la acción de la novela, o distanciarse de ella, observando las acciones de una forma retrospectiva. Pero todas estas posibilidades y la combinación de cada una se alteran sin aviso previo causando repetidamente confusión en el lector.

Una narración incompleta

Todas estas voces entrelazadas (excepto probablemente la del narrador omnisciente) reflejan la visión de unos puntos de vista muy personales y, por ello, subjetivos: tan subjetivos que a veces notamos que se omite información necesaria. Pero manteniéndonos dentro del mundo narrativo, que no se debe ver únicamente como narración, sino también como realidad ficticia y la única realidad para los personajes, estas omisiones tienen su explicación. La información que no se comparte con el lector desde el punto de vista de los personajes focalizadores puede parecer superflua, ya que en sus vidas, que ni comenzaron con el inicio de la novela, ni terminarán con su fin, se sobreentenderían. Por ejemplo, pese a narrarnos solo un día de la vida del pueblo, los personajes se refieren a hechos pasados identificándolos con un simple “lo de la otra vez” (108), que para ellos basta para saber de qué están hablando, pero para el lector es en gran medida más falto de contenido que informativo. Otro caso de omisión es, por ejemplo, que Manuela durante gran parte de la narración no menciona que en realidad ella no es mujer, sino travestido y, además, propietario de un burdel. Todos estos detalles serían innecesarios en un pueblo donde todos se conocen. Estos y varios ejemplos más causan un sentimiento como si los personajes no estuvieran presentando sus historias a un lector, sino más bien como si estas fueran sus reflexiones cotidianas y las memorias de cada día a las que nosotros, por casualidad, llegamos a asomarnos. Esta actitud es razonable si volvemos a pensar en la cita inicial: solo

podemos leer las memorias individuales de cada personaje, ya que individualmente no son capaces de exponer una historia completa. Donoso construye personajes verosímiles, reales, muy humanos que no están encerrados en las poco más de cien páginas de su narración. Cada uno tiene su prehistoria que lo ha traído a su situación actual, su experiencia de vida que, como para ellos ya es conocida, no se explica en detalle.

Sin embargo, el lector nota, a partir de comentarios soltados o murmurados a media voz, que cada reacción está condicionada por algún precedente, y así, con base en lo ocurrido en el presente de la novela, poco a poco podemos ir reconstruyendo, comprendiendo —aunque no necesariamente siempre— la realidad del pasado.

Focalizadores no fiables en una narración fiable

De esta forma, a estos personajes se les podría denominar focalizadores no fiables, ya que, con palabras de James Phelan y Mary Patricia Martin (1999), están *underreporting*, es decir, informando de forma deficiente al lector, sin darle información suficiente para la comprensión clara de la realidad presentada (Zerweck 152).

Si aceptamos que nuestros focalizadores-personaje no son fiables, ya casi no sorprende que sus historias personales, vistas individualmente, nos presentan realidades que, aunque en teoría son reflejos de la misma cosa, parecen no ser compatibles las unas con las otras. Estamos ante una narración de múltiples focalizadores entrelazados, cada uno tan subjetivo que no son de fiar, y aparentemente, ninguno de ellos tiene la intención de mostrar una historia coherente.

Para acercarnos a este fenómeno a continuación contrastaremos algunos puntos dominantes de las realidades subjetivas de los tres focalizadores-personaje principales de la obra. Manuela, la Japonesa y Pancho Vega viven en el mismo mundo, rodeados de la misma realidad, no obstante, parecen captarla de formas muy diferentes.

Por ejemplo, observando racionalmente y desde la perspectiva de un narrador omnisciente o un lector externo el caso de la identidad de Manuela, reconocemos en su personaje un hombre viejo, homosexual y travestido que es el dueño del burdel del pueblo. Pero esta es una descripción de la que el lector no dispone *a priori*, sino que la deduce poco

a poco. Desde la perspectiva de diferentes personajes, su identidad no parece ser uniforme; la mayoría del pueblo lo aceptó y lo trata como a una mujer, pero hay algunos personajes en los que se nota una lucha interna en cuanto a su identidad. Primero, la Japonesita, hija de Manuela, rechaza ver a su padre como mujer. Ella es la única que decididamente se dirige a Manuela utilizando adjetivos en forma masculina y lo denomina 'Papá'. Desde su punto de vista, Manuela es la antítesis de la figura de la madre, que para ella puede ser encarnada únicamente por la Japonesa grande, su madre y primera dueña del burdel. Ella era gorda e irradiaba calor y alegría, imagen que contrasta tajantemente con la figura delgadísima, sin ninguna curva, del cuerpo de Manuela que siempre tiene frío metido entre los huesos. Un detalle interesante es que la Japonesita, según es retratada en la obra, es mucho menos femenina que Manuela, y en la casa es ella la que ejerce los papeles masculinos y se encarga, por ejemplo, de mantener el orden y de manejar el dinero. Esta actitud contrasta con lo que muestra hacia afuera, ya que asumiendo el papel masculino en la familia, admite que Manuela es, esencialmente, mujer.

Luego, a través de los ojos de Pancho Vega, personaje complejo y contrastivo que representa al mismo tiempo al hombre macho y al niño que siempre es oprimido por alguien mayor, vemos en Manuela a la mujer más atractiva del mundo. Varias veces dice que está enamorado de ella y está obsesionado por verla bailar en su famoso vestido rojo, que es el máximo símbolo de la femineidad de Manuela. Al mismo tiempo teme ser estigmatizado de homosexual, por lo cual, en vez de amar abiertamente a la Manuela-mujer, hacia afuera continuamente humilla y destruye a la Manuela-homosexual, para salvarse del juicio de la sociedad.

Finalmente, la misma Manuela en un primer momento se presenta ante el lector, y ante sí misma y todo el pueblo, sin titubear en absoluto, como mujer. Pero al conocer mejor su complejo personaje nos encontramos ante una continua lucha interna sobre su verdadera identidad sexual. En la mayoría de los casos se queja de la gente que no la comprende y que la ve como homosexual y no como mujer. Sin embargo, poco a poco van apareciendo momentos —por ejemplo cada vez que su hija le dice 'papá'— cuando Manuela, que normalmente se refiere a sí misma en femenino, empieza a mencionarse en masculino, cambio gramatical que refleja una inseguridad frente a la pregunta de ¿quién soy yo?

Flaco y chico, parado allí en la puerta con la cadera graciosamente quebrada y con la oscuridad borroneándole la cara, parecía *un* adolescente. (139)

Culpa suya no es por ser su *papá*. *Él* no hizo la famosa apuesta y no había querido tener que ver nada con el asunto. [...] Fue todo culpa de la Japonesa Grande que *lo* convenció —que se iban a hacer *ricos* con la casa (142)

Él era *hombre y viejo*. Un maricón *pobre y viejo*. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres. (143-144)¹

Hasta llega un momento cuando confiesa ser Manuel González Astica, sabiendo que este será el nombre que aparezca en su tumba.

Es un juego interesante de perspectivas que los dos primeros focalizadores estén luchando por no ver la mujer en una persona que es incapaz de olvidar el hombre en el que reside su alma.

Otro ejemplo de esta fragmentación de la realidad objetiva se puede encontrar en la imagen del latifundista poderoso, fundador del pueblo de Estación el Olivo, Don Alejo Cruz. La opinión que la Japonesita tiene sobre Alejo es la visión ingenua que tenemos también nosotros en un primer momento: lo ve como un hombre perfecto, benefactor del pueblo, respetuoso, honrado, bueno. Es más, según ella, es la única persona que puede salvarlos del hundimiento total y está haciendo todo lo posible por conseguir la electrificación del pueblo. Ella en ningún momento sospecha de él y, sin oponerse en absoluto, permite que él dirija el flujo de su vida.

¹ Las citas también son muestra de que los enunciados del narrador heterodiegético están completamente impregnadas de los pensamientos de los focalizadores expuestos mediante la técnica del estilo indirecto libre. El énfasis es mío.

Al contrario, Pancho Vega lo odia y lo ve como la causa de toda su miseria. Pancho ha intentado salvarse del futuro oscuro que lo esperaba en el pueblo y ya hace tiempo se había ido a vivir a otra ciudad, pero las deudas que tiene hacia Alejo no le permiten olvidar su pasado. Estas deudas, por una parte, son de dinero, ya que el latifundista le ha prestado la suma necesaria para comprarse un camión, pero, por otra parte, son sentimentales, debido a que Pancho de niño había vivido en la finca del latifundista, siendo sus padres sirvientes de la familia Cruz. Pancho nunca logra olvidar que la hija de Alejo se contagió del tífus y se murió por su culpa, por lo cual no puede no sentirse en deuda hacia Alejo, persona que de esta forma siempre será su opresor, pero al mismo tiempo una figura algo paternal.

Sin embargo, su odio hacia Alejo es únicamente por razones personales y él, al igual que la Japonesita, tampoco ve su lado oscuro como poderoso político que manipula a su favor todo lo que puede abarcar.

La única persona capaz de ver la verdadera cara del amo de la ciudad es Manuela. A pesar de adorarlo (probablemente en gran parte porque es un hombre apuesto que, además, siempre la ha tratado con la cortesía debida a una mujer), ella ve desde el primer momento sus vicios y se da cuenta de las mentiras que rodean la figura deífica. Manuela nota que durante las elecciones para senador Alejo consiguió votos prometiéndoles dinero, buenas tierras o buenos negocios a las personas, y que posteriormente no cumplió estas promesas. Sabe que, más que un dios amado, encarna la figura de un dios temido y tiránico, que ejerce su poder sin tomar en consideración cómo afecta esto a la gente que confía en él. Solo Manuela sabe que Alejo en el fondo está trabajando por la destrucción del pueblo.

Observando los dos ejemplos anteriores, el de la identidad de Manuela y el de don Alejo Cruz, se nos puede hacer claro el funcionamiento de la técnica que José Donoso eligió para su novela corta. Si la obra estuviera focalizada exclusivamente por la Japonesita, muy probablemente nos quedaríamos con la imagen de un Alejo benigno y de un Manuel homosexual y fracasado, y no conoceríamos al Alejo manipulativo y mentiroso y a la Manuela femenina y enamorada. Pero si redujéramos la obra únicamente al punto de vista de otro focalizador, serían otros aspectos de la imagen completa que quedarían ocultos ante el lector. Claramente, ninguna de las perspectivas individuales es adecuada ni suficiente,

ninguna nos da una visión completa sobre la realidad, ni ofrece una visión sobre el mundo ficcional de la que podamos fiarnos.

Pero combinando todas las perspectivas —no solo las tres que observamos aquí, sino también las de menor peso, que, no obstante, también añaden algo al cuadro— todas juntas forman una unidad quizás más fiable, más objetiva y real que la que nos habría podido presentar un narrador exclusivamente omnisciente.

Donoso opta por una serie de focalizadores no fiables para que de ella, finalmente, se forme una narración fiable. Con la combinación de los enfoques individuales sobre la realidad puede crear una forma de conocer la realidad ficcional que quizás se parezca en mucho a la manera en la que nosotros percibimos nuestra realidad exterior, no ficcional. Siguiendo la terminología de Marie-Laure Ryan podemos y debemos hacer una diferenciación entre un *textual actual world* (TAW), es decir, mundo textual real, mundo que se retrata en el texto, y un *narratorial actual world* (NAW), o sea, mundo narrativo real, mundo que se retrata por el narrador o el focalizador (Zipfel 120-121). Esta distinción nos permite sintetizar la técnica donosiana en que aunque un NAW no sea equivalente al TAW, la combinación de los múltiples NAW logra formar un TAW coherente y fiable.

La novela polifónica de Donoso

Algo muy parecido ocurre en la mayor parte de las novelas polifónicas de renombre, ya sea el *Quijote*, ya sean las obras de Faulkner u otros varios ejemplos notorios. Aparece una multiplicidad de voces narrativas o focalizadoras que observan la realidad que los rodea desde diferentes puntos de vista. Hay que notar, no obstante, algunas diferencias fundamentales.

Por una parte en la mayoría de las obras que recurren a una narración polifónica las distintas voces narrativas o los diferentes focalizadores se diferencian más clara y marcadamente. Normalmente cada enfoque pertenece a diferentes capítulos, o al menos a diferentes párrafos. O en un párrafo interviene solo la voz en estilo indirecto libre del personaje del que está hablando el narrador. Frente a esto, como ya intentamos demostrar, Donoso logra una fusión mucho más dinámica porque une y altera constantemente las

diferentes voces e visiones del mundo de *El Olivo* en un tejido. Así, él crea momentos en la lectura en los que no es posible identificar al focalizador con toda seguridad ni después de una relectura minuciosa del episodio.

Por otra parte, en muchas obras polifónicas se nota una intención del autor de diversificar las caras de la realidad ficcional y de quitarle la unidad al mundo narrativo. Se coordinan paralelamente diferentes cosmovisiones o ideas de la realidad circundante para mostrar que un enfoque único no puede abarcar toda una realidad manteniéndola objetiva, diversificando el enfoque sobre el mismo trozo de realidad. Pero este proceso no tiene la finalidad de abarcar toda la realidad objetiva (en este caso de la narración) y no se propone que al final de la historia las diferentes voces formen algo completo. Solo intenta dar una muestra de que hay infinitas formas de percibir el mundo y que no es correcto fiarse o apoyarse en una única opinión o punto de vista. Donoso, en cambio, parece utilizar la diversificación de las voces narrativas o focalizadoras en un sentido opuesto al original o al acostumbrado: es decir, como ya he mencionado, utiliza la diversidad de perspectivas como método de encontrar la unidad. No quiero decir con ello que Donoso logre retratar una realidad objetiva. Simplemente decide no preocuparse de ella. La capacidad humana del conocimiento empírico e intelectual es limitada y Donoso, en vez de enfatizar este hecho, lo acepta. No tiene la intención de completar todo el cuadro, ni de mostrar que es imposible de completar. En su obra hay seres humanos, o personajes que viven vidas, opinan y sienten, y todas las experiencias que ellos tienen juntas pasan a formar el mundo en el que viven, una realidad que probablemente sigue siendo subjetiva, pero dentro de esta subjetividad todas las partes cuajan. Es una totalidad coherente o, para volver a la cita inicial, es una memoria reconstruida a partir de la historia de las vidas privadas de la gente.

En este sentido, el hecho de que Donoso no separe estas voces narrativas-focalizadoras claramente, sino que las vierta y las mezcle dentro de una masa aparentemente deforme, no significa que la obra sea narrativamente incoherente y caótica, sino justo que él las considera como las diferentes voces de una misma cosa, de una misma realidad, así completa.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- DONOSO, José. *El lugar sin límites*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- KULIN, Katalin. "Obsceno pájaro de la noche." *Experiencia real expresión abstracta*. Por Kulin Katalin y Marth Hildegard. Szeged: Hispánia, 1997. 9-102.
- SELENA, Millares. "Introducción." *El lugar sin límites*. Por José Donoso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. 9-91.
- ZERWECK, Bruno. "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction." *Style* 35.1 (Primavera 2001): 151-178. <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.1.151?seq=1#page_scan_tab_contents> [30/07/2015]
- ZIPFEL, Frank. "Unreliable Narration and Fictional Truth." *Journal of Literary Theories* 5.1 (2011): 109-130.

Gabriella Menczel

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

Orígenes intertextuales en *El ingenio maligno* de Rafael Ángel Herra

Recibido 01.09.2015/ Aceptado 20.10.2015

Resumen: La novela reciente del autor costarricense, titulada *El ingenio maligno* (2014), se anuncia como la segunda pieza de una trilogía, cuya primera parte, *El genio de la botella* (1990) también se construye de manera semejante. En ambas novelas la situación narrativa inicial es idéntica, en tanto que se trata del diálogo del genio con un perro, pero mientras en la primera obra se pone énfasis en la tradición oral de los cuentos maravillosos, en este libro reciente los relatos se constituyen como reelaboraciones de los textos escritos acerca de los orígenes del universo. Gracias a la conversación de los protagonistas atravesamos la cultura y la literatura universales desde el *Libro del Génesis* y los mitos clásicos fundacionales (como el de Narciso o el de Odipo), hasta el mundo kafkiano. En el duodécimo capítulo nos encontramos hasta con Don Quijote y Sancho Panza para volver a jugar con la realidad y las apariencias. En este artículo me interesa sobre todo la técnica narrativa de Rafael Ángel Herra, el cómo el tejido intertextual consigue enlazar las narraciones ligeramente vinculadas con el fin de construir una novela sobre el propio acto de creación.

Palabras clave: intertextualidad, diálogo, acto de creación, mitos, reescritura

Abstract: The Costa Rican author's latest novel, *El ingenio maligno* (2014), is announced to be the second part of a trilogy, the first book of which, *El genio de la botella* (1990), was structured in a very similar way. In both novels, the narrative situation is the same, in that they are dialogues between the genie and a dog. However, while in the first case, the oral tradition of the miracle tales is emphasized, in the second, the stories of the chapters are rewritings of texts about the origins of the universe. Thanks to the conversation between the main characters, we are able to travel through cultures and literatures of the world, from the *Book of Genesis* and the fundamental classical myths (such as Narcissus or Oedipus), to Kafka's universe. In the twelfth chapter we even meet Don Quijote and Sancho Panza, and we are about to play with reality and appearance. In this article I am basically interested in Rafael Ángel Herra's narrative techniques, in the way he can manage to connect the only slightly related multi-layered intertextual fabric with the clear purpose of building a novel about the act of creation itself.

Key words: intertextuality, dialogue, act of creation, myths, rewritings

“Aldebarán tomó su pluma y se puso a escribir. Contarse historias a su antojo fue el mejor remedio contra la soledad” (Herra, *El ingenio maligno* 9). Así comienza *El ingenio maligno* de Rafael Ángel Herra, que a partir del *incipit* ya pone en marcha los mecanismos narrativos de la obra: la problemática de la creación de ficciones y el topos de contar historias con el fin de conseguir un objetivo, que en este caso no es salvar la vida, sino ganar la libertad y salir de la botella. La gran variedad de intertextos se patentiza ya desde este primer núcleo narrativo: basta pensar en la palestra de Sherhezada en *Las mil y una noches*, o bien, en los cuentos orientales del genio encerrado en la lámpara maravillosa de Aladino.

La novela de Rafael Ángel Herra (1943) es la segunda pieza de una trilogía, cuyo primer volumen fue *El genio de la botella* (Ed. Universidad de Costa Rica, 1990) y el tercero se llamará *Aldebarán*, según lo anunció el autor. Por esta razón, obviamente, se establece una compleja red de relaciones transtextuales genettianas entre las mismas. En ambas novelas la situación narrativa inicial es idéntica, en tanto que se trata del diálogo del Genio con un perro, pero mientras en la primera obra se pone énfasis en la tradición oral de los cuentos maravillosos, en este libro reciente, los relatos se constituyen como reelaboraciones de los textos escritos acerca de los orígenes del universo. Gracias a la conversación de los protagonistas atravesamos la cultura y la literatura universales desde el *Libro del Génesis* y los mitos clásicos fundacionales (como el de Narciso o el de Edipo) hasta el mundo kafkiano. Si seguimos a la terminología de Genette, todos cobran la función de hipotextos (Genette 86). En el duodécimo capítulo nos encontramos incluso con Don Quijote y Sancho Panza para volver a jugar con la realidad y las apariencias. En esta ocasión me interesará sobre todo la técnica narrativa de Rafael Ángel Herra, el cómo el tejido intertextual —o con Gérard Genette diríamos ‘transtextual’— consigue enlazar las narraciones ligeramente vinculadas con el fin de construir una novela sobre el propio acto de creación.

El autor, Rafael Ángel Herra, es doctor en Filosofía por la Universidad de Maguncia, Alemania, y miembro de la Academia Costarricense de la Lengua. Además de publicar estudios filosóficos (sobre Sartre, Husserl, el marxismo, la violencia, el tecnocratismo, el autoengaño, entre varios otros temas más), también cultiva poesía, narrativa y tiene un radioteatro. Dirigió durante más de 20 años la *Revista de Filosofía* de la Universidad de Costa Rica.¹

¹ Para citar algunos títulos de Herra, véase *El soñador del penúltimo sueño*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1983; *Había una vez un tirano llamado Edipo*. San José, C.R.: EUNED, 1983; *Lo monstruoso y lo bello*. San José, C.R.: Editorial Universidad de Costa Rica, 1987; *El genio de la botella*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1990;

Amalia Chaverri, al resumir los ejes paradigmáticos de la literatura costarricense, destaca a Rafael Ángel Herra entre los tres autores que con sus novelas respectivas marcan un cambio radical en la práctica de la literatura del país centroamericano (Chaverri 76). Se trata de una literatura relativamente reciente, pues los inicios se remontan a finales del siglo XIX y desde entonces el objetivo principal fue la construcción y la consolidación de la identidad nacional. Para ello, mejor servía la producción de índole realista. Abelardo Bonilla en su *Historia de la Literatura Costarricense* (1981) enumera los géneros dominantes de aquella época: entre ellos, crónicas de viajeros, leyendas, textos costumbristas, novela 'bananera', literatura comprometida (*apud* Chaverri 75). Solamente a partir de los años 80 se introduce una ruptura en el canon tradicional, que se manifiesta en tres orientaciones distintas, alejadas del realismo social patriarcal: la primera es de tema de liberación femenina y erotismo (con *María la Noche*, de Ana Cristina Rossi, 1985); la segunda, con fuerte dosis de la imaginación, está representada por *La guerra prodigiosa*, de Rafael Ángel Herra; y la tercera, con la reescritura de la Historia, se da en *Tenochtitlán: la última batalla de los aztecas* (1988), de José León Sánchez (Chaverri 76). Los críticos obviamente tienden a estar de acuerdo acerca de la posición de Herra en la literatura contemporánea de su país, en el sentido de afirmar que, sin duda alguna, se inserta en las tendencias posmodernas y busca los vínculos fuera del contexto de su tierra, incluso más allá de la racionalidad occidental (76).

Los textos de Herra son experimentales tanto en el sentido formal como en el tratamiento temático. La antología titulada *Para no cansarlos con el cuento. Narrativa costarricense actual*, editada en 1989, incluye dos relatos de Herra que más tarde serán capítulos de la primera novela de la mencionada trilogía novelística. Desde varios puntos de vista pueden ser considerados como antecedentes de la novela que nos interesa ahora. "Había una vez dos veces" es un texto de tipo 'de nunca acabar' donde formalmente confluyen al menos dos historias: la primera, el Soldadito de Plomo, que con base en la tipografía se parece a una poesía con versos irregulares colocados hacia la derecha del folio, en la que se omite la puntuación y donde cada fragmento comienza con una alusión a un

Escribo para que existas. San José, C.R.: Editorial Universidad de Costa Rica, 1993; *Viaje al reino de los deseos*. San José, C.R.: Alfaguara Juvenil, 2009; *La divina chusma*. San José, C.R.: Uruk Editores, 2011; *D. Juan de los manjares*. San José, C.R.: Alfaguara, 2012; *Autoengaño. Palabras para todos y sobre cada cual*. San José, C.R.: Editorial Universidad de Costa Rica, 2012; *La brevedad del goce*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 2013; *Melancolía de la memoria*. San José, C.R.: Uruk Editores, 2014; *La guerra prodigiosa*. San José, C.R.: EUNED, 2014.

pasaje previo. En esta, además, se borran los límites entre la realidad y el sueño, las fronteras entre el narrador que cuenta y lo relatado. La segunda historia constituye una versión reescrita de Caperucita Roja, donde el Lobo se convierte en bueno y al final comienza a contar el otro relato, el de la fábrica de soldaditos de plomo. Claudia Gatzemeier lo tilda como técnica crucigramática, de contrapunteo, cuyos finales originalmente violentos se reconcilian y se entrecruzan. Los dos se van insertando en el otro cuento desde el inicio, fragmentándose ambos, con el fin de acabar de manera idéntica, con puntos suspensivos y remitiéndonos al (re)inicio del otro (Cortés 17-29).

El segundo texto antologado es otro capítulo de *El genio de la botella*, y lleva un título extraño, como si fuera un trabalenguas: “El sazebacepmor” (31-34), que en realidad juega a ser un palíndromo, leído al revés: ‘rompecabezas’. Es un instrumento recurrente del autor para ejemplificar el misterio que se da por resolver, que en este caso consiste en un enigma denominado ‘sazebacepmor’, y el Maestro lo ilustra con la historia de un arquitecto que quiere construir un claustro inspirado en la idea misteriosa. En cuanto al género, pues, toda la novela recurre al diálogo, por el que Herra opta muchas veces en sus textos y, así, de nuevo aparece en este texto el motivo de Diógenes que conversa con el Maestro. Con el diálogo de origen antiguo sigue la tradición de plantear cuestiones filosóficas y, para ello, se sirve de Diógenes, posiblemente por Diógenes de Sinope de la Antigua Grecia, que pertenecía a la escuela cínica, ya que con su forma de vida se manifestaba de manera provocadora contra la vanidad artificiosa del ser humano, escandalizando a la gente.

El primer libro de la trilogía planificada es, entonces *El genio de la botella* (1990), que pertenece sin duda al género maravilloso, tal como la novela anterior, ya mencionada, *La guerra prodigiosa*. Desde la perspectiva de Benedicto Viquez Guzmán, quizá está demasiado recargada de trucos literarios y sofisticados, como los juegos con la perspectiva, la intertextualidad carnavalesca, las reflexiones laberínticas, los cuentos truncados, los círculos viciosos, pero que en última instancia, pretende ser “una superación a la anquilosada y aldeana necedad de hacer de la obra literaria una copia de la realidad histórica y social” (Viquez Guzmán, en línea).

La reciente novela de Herra sigue esta misma línea. En el comienzo de *El ingenio maligno*, tal como acabamos de constatar, Aldebarán, el genio, se pone a contar historias para combatir su soledad, porque se dio cuenta de que una manera de escapar del encierro era forjar ficciones. Hasta se plantea la posibilidad de que alguna “mañana feliz, cierto

personaje de su invención le ayudaría a extraer el corcho” (Herra, *El ingenio maligno* 9). Pero a pesar de todos sus esfuerzos, el primer relato inventado no pudo ser escrito y su página quedó en blanco. Enseguida comprendió la razón de su inercia: “antes de empezar a contarse historias tenía que crear un personaje, [...] que lo escuchara” (10). De tal manera, aunque en la novela anterior Aldebarán protestó contra la mezcla de los niveles diegéticos y no quería aceptar la conversación con un personaje ficcional, aquí llegó a crear a Diógenes, al perro que —siguiendo con el don del perro Perropinto de la novela previa— aceptó “el don de la palabra en señal de agradecimiento” (Herra, *El genio de la botella*, 62; *apud* Gatzemeier, en línea). Esta situación crea un enlace con la novela anterior, donde al final Perropinto también actúa de la misma forma. Diógenes nos remite a la Grecia Antigua, al filósofo crítico y mordaz que vivía rodeado por perros, pero en la novela *El ingenio maligno*, justo a la inversa de la novela anterior, el perro se nombra por el maestro y es el fiel interlocutor de las historias del Genio. El género del diálogo y la capacidad de hablar del perro, nos remiten también a la ‘novela ejemplar’ cervantina “El coloquio de los perros”, incorporando así, por añadidura, a modo de una cadena de architextos genettianos (Genette 85), la tradición picaresca, el tono irónico de Cipión y Berganza.

Así, ya ni siquiera nos sorprende que también se dé una vuelta a la tuerca en lo que concierne al arranque metadieгético, con el que comienza Aldebarán a contar su primer relato. Frente al inicio típico de los cuentos de hadas y también de varios capítulos de la novela previa, *El genio de la botella*, esta vez leemos lo siguiente: “Al principio no había relatos” (Herra, *El ingenio maligno* 11). A renglón seguido, se añade el núcleo narrativo que en este momento todavía no puede considerarse historia: “Un hombre, sentado junto al río, miraba pasar la corriente” (11). Este segundo capítulo no deja lugar a dudas acerca de su carácter sumamente metatextual (Genette 86), ya que Diógenes, impaciente, reclama que suceda algo porque si no, no hay relato. La imagen estática del hombre sentado a las orillas del río no se convierte en relato hasta que se le agregue una acción. Y efectivamente, en el comienzo del tercer capítulo nos enteramos de que el “hombre sentado junto al río observaba y contaba los años. [...] Esperaba [a que t]al vez un día de júbilo vería flotar el cadáver de su enemigo sobre las aguas” (Herra, *El ingenio maligno* 13). Los capítulos a continuación se construyen de manera semejante, comenzando por el mismo núcleo narrativo, con la imagen del hombre sentado en la orilla del río esperando ver el cadáver de su enemigo en la corriente. En otras palabras, es siempre la misma historia, aunque nunca

se repita igual. No en vano nos recuerda al río de Heráclito, que es el mismo y el otro a la vez, es igual y es distinto en el mismo momento, pues el cambio está presente continuamente por todas partes y en todos los fenómenos.

La naturaleza metanarrativa también se mantiene hasta el final; Aldebarán y su perro Diógenes reflexionan acerca del papel del lenguaje a la hora de crear ficción (por ejemplo, en la afirmación de que “a la palabra ‘muerte’ siguió la presencia de la muerte” [13]), y también acerca de la confluencia del mundo real y del mundo inventado. En el penúltimo capítulo, titulado “Lo abre y empieza a leer”, nuestro protagonista, ‘el hombre’, cuando ve pasar un barco, sube a él movido una vez más por curiosidad —lo que es el impulso de siempre para actuar—, pero lo único que encuentra es un libro, precisamente el mismo que tenemos entre manos. De este modo, se convierte en lector de su propio destino. El hombre se pone a leer la historia de Aldebarán que tomó la pluma... (177). Se ha cumplido, pues, el topos del manuscrito encontrado, inapelablemente vinculado con el hypotexto de Cervantes y sus seguidores, que al mismo tiempo, delega la responsabilidad del desenlace a un poder superior, en este caso al destino preescrito de antemano y, por consiguiente, inalterable, inevitable.

El libro en realidad termina donde había empezado, relatándonos otra vez el por qué el genio necesitaba crear al perro, que ahora al poner fin a la historia también debe desaparecer y hundirse en la nada (Herra 182). El título —paratexto (Genette 84)— de la novela se descifra precisamente en estas instancias finales, pues el Genio emerge como ingenio maligno a los ojos de sus criaturas, a los cuales les hace creer que existen y, por eso, ellos lo denominan así. El remate final es una solución muy borgeana, puesto que al llegar el hombre a una biblioteca donde todos los libros decían lo mismo, o sea su propia historia (Herra, *El ingenio maligno* 181), y tras cerrar Aldebarán el relato, el narrador del primer nivel diegético declara: “El desdichado [Aldebarán] ignora que solo existe porque lo nombro. También yo termino ahora de escribir mientras espero: tal vez pase flotando el cadáver de mi enemigo” (183). En este punto se entrelazan todos los niveles narrativos, el del narrador, el de Aldebarán y Diógenes y el del hombre sentado en la orilla del río. Por consiguiente, el libro —podríamos decir— se muerde la cola, ya que contiene tanto su comienzo como su final, tanto su génesis como su agotamiento, y tal vez por esta razón no esté muy equivocado llamarlo novela total. Cito a Albino Chacón: “Fundando la palabra, fundando el relato, se funda el mundo” (en línea).

Es imposible revelar en este espacio todos los mecanismos intertextuales con los que opera el texto. No obstante, propongo estudiar el mencionado duodécimo capítulo, en el que se evoca el *Quijote* de Cervantes. El título del capítulo, “Todos los relatos son uno y el mismo” (Herra, *El ingenio maligno* 56), ya nos sitúa en el contexto trazado (Heráclito, Emerson, Borges, etc.). El tópico de Don Quijote se inmiscuye con la aparición de unos gigantes misteriosos que flotan sobre la corriente (56), y así emerge como intertexto por excelencia dentro de la novela (Genette 82). La curiosidad conduce al hombre a cruzar el río, que antes había sido su gran temor, aunque en ningún momento se descarta la posibilidad de que toda acción de la novela se lleve a cabo solo en el sueño, que, por cierto, es otra obsesión recurrente de Herra. En la otra orilla efectivamente le espera otro mundo: el de los espejismos, el de un asno viejo y un caballo flaco y descolorido (Herra, *El ingenio maligno* 59) y, por supuesto, ‘el hombre’ se encuentra con un personaje de piernas corvas y cortas y de barriga célebre. De repente el hombre-protagonista se identifica como el caballero andante, vencedor de gigantes, y el otro como su escudero. El discurso elevado y arcaizante imita el estilo cervantino de manera claramente reconocible, ambos ‘el caballero de los monstruos’ y también ‘el escudero’ hablan en tono pomposo y solemne, y así desde el punto de vista estilístico es difícil distinguirlos. No obstante, los papeles originales de los protagonistas cervantinos sin duda se invierten: es el caballero quien propone entrar en una venta y es el escudero quien le convence de que no es una simple venta, sino un castillo. El señor de la venta-castillo los recibe con hospitalidad, pero —como veremos enseguida— entra en el juego montándoles una trampa. Les advierte que durante la noche volverán los gigantes que se les escaparon antes. Cuando por la noche realmente llega una compañía, el caballero corre al patio con una espada en la mano para liberar a la doncella retenida; sin embargo, debe reconocer que toda la escena fue un engaño, pues no había ni sombra de gigantes, sino solo disfraces y cuerpos de paja (65). Al darse cuenta del engaño, la reacción inmediata de ‘el caballero de los monstruos’ es caer “en la más miserable desesperación y se le nubló la mente al punto de abandonarse a un sueño recurrente desde los días en que lo armaron caballero andante, el más absurdo de los delirios de vencedor vencido por encantadores” (65). Así, mientras en el *Quijote* del siglo XVII se lleva a cabo el proceso de ‘sanchificación’ del caballero, en la novela de Herra, presenciamos un mecanismo a la inversa. El hidalgo que en un principio valora los elementos de la realidad circundante como cotidianos, al introducirse en la venta que realmente condiciona la alteración de su mente,

termina escapándose al sueño. Para terminar el capítulo se alude al hecho de que los personajes de Cervantes están enterados de que algún Genio quiso inmortalizar su historia en papel, lo que de nuevo es una clara referencia metaliteraria a la reescritura de otra historia ya existente, muy propia de *El Quijote*. Además, el Genio quiso inmortalizar al caballero soñador como un vagabundo que “chapoteaba en un río miserable y destrozaba nenúfares con una estaca” (65). Con lo cual, se le da otra vuelta más a la tuerca, ya que la figura vuelve una vez más a la dimensión real y prosaica. Herra juega con una dinámica continua de invertir y revertir los papeles, entrando así en un diálogo incesante, paródico y a la vez crítico con el hypotexto genettiano. Sin embargo, no solo en este capítulo se reconoce el procedimiento cervantino. Los recomienzos continuos, las historias intercaladas, la insistencia en relatar sucesos, la constante preocupación por comprender el mundo, vida y muerte, la actitud irónica frente a los acontecimientos, el cuestionamiento de la posición del narrador, los juegos de identidades y disfraces, la inversión y subversión de los clichés tradicionales, etc., al fin y al cabo, todos relacionan la novela de Herra con el mundo quijotesco.

La obsesión de Rafael Herra por Cervantes y su obra no es nada novedosa. El pobre caballero andante reconoce con desesperación que fue atrapado por “el más absurdo de sus delirios de vencedor vencido por encantadores” (65). En el discurso de ingreso en la Academia Costarricense de la Lengua, Rafael Ángel Herra explica en detalle los aspectos que le fascinan de *El Quijote*, con respecto tanto a su técnica como a su filosofía. Los ‘encantadores’ los identifica con magos, brujas que son capaces de ejercer influencia en la realidad. En este sentido, en otros contextos se puede identificarlos con alguna fuerza superior externa, trascendental, de quien creemos que depende el curso de nuestra vida. Si damos un paso más, este ‘encantador’ en la narrativa es el propio autor, y todo depende de su voluntad. Con cita directa de Herra:

El autoengaño funciona de modo semejante: es un recurso para sobrevivir, [...] El libro de Cervantes, invitado de honor en todos los banquetes del relato, nos pone en guardia: no hay nada más temible que los sabios enemigos que mezclan verdades con mentiras, nada más temible que los narradores cuando ponen en crisis la identidad del héroe. Si soy mi propio narrador y llevo al enemigo por dentro, lo más temible soy yo mismo. (Herra, “Encantadores”, en línea)

Rafael Ángel Herra propone una relación sumamente interiorizada con el texto cervantino. Se autoidentifica como narrador ‘encantador’, que se sirve del autoengaño como condición de la supervivencia. De esta manera, los intentos de reiniciar la misma historia a lo largo de los capítulos no son más que verdades cuestionables o mentiras disimuladas de un segmento de la realidad, que para cualquiera se torna dudosa. El narrador se disfraza del único punto fijo del discurso, debido a los comienzos recurrentes. La transtextualidad en esta novela es un excelente recurso para revelar la condición dependiente de cada elemento del universo de sus propias herencias y, al mismo tiempo, de las posibilidades multiplicadas de interpretación, según la perspectiva desde la cual se planteen. Lo único seguro es la incertidumbre perenne, las identidades ambiguas en constante metamorfosis. No en vano el cierre explícitamente metadieгético del texto implica una apertura, un reinicio con una referencia ambigua al futuro condicional, expresado con el modo subjuntivo: “Aldebarán cerró así la historia. [...] También yo termino ahora de escribir mientras espero: tal vez pase flotando el cadáver de mi enemigo” (Herra, *El ingenio maligno* 183). Si admitimos la interpretación del propio autor, el narrador es idéntico al temible enemigo llevado por dentro. Narrador, protagonista y lector —según lo vimos anteriormente— son el mismo, inicio y final una vez más coinciden y apuntan —de manera muy borgeana— a una concepción cíclica del tiempo y del espacio, donde debemos reconocernos, comprendernos y autoidentificarnos a nosotros mismos en el prójimo.

Bibliografía

- CHACÓN, Albino. “El ingenio maligno.” *Literofilia* 22 de julio de 2014. <<http://literofilia.com/?p=20394>> [09/05/2015]
- CHAVERRI, Amelia. “El monstruo posmoderno en la narrativa de Rafael Angel Herra.” *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* I.1 (invierno 2013): 75-93.
- CORTÉS, Carlos–Muñoz y VERNOR–SOTO, Rodrigo. *Para no cansarlos con el cuento. Narrativa costarricense actual*. Presentación de Carlos Cortés. Editorial San José, Universidad de Costa Rica, 1989.
- GATZEMEIER, Claudia. “*El genio de la botella* de Rafael Ángel Herra bajo el signo de la metadiscursividad.” *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 15 (2000) Universidad

Gabriella Menczel

Complutense de Madrid. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/herra.html>> [09/05/2015]

GENETTE, Gérard. "Transztextualit s." *Helikon* 1-2 (1996): 82-89.

HERRA, Rafael  ngel. "Encantadores me persiguen: autoengaño y ficción en *Don Quijote*." Discurso de ingreso en la Academia Costarricense de la Lengua. Leida en San José de Costa Rica en 1997. <<http://www.acl.ac.cr/d.php?rah>> [09/05/2015]

---. *El ingenio maligno*. San José: Editorial Costa Rica, 2014.

VÍQUEZ GUZMÁN, Benedicto. "Rafael  ngel Herra Rodríguez." Blog (13/09/2009) <<http://heredia-costarica.zonalibre.org/archives/2009/09/-rafael-angel-herra-rodriguez.html>> [09/05/2015]

Silvia Alexandra Ștefan
Universidad de Bucarest

La recepción de Fernando de Herrera (1534-1597) durante el siglo XIX

Recibido 12.08.2015 / Aceptado 2.11.2015

Resumen: Durante el siglo XIX, los documentos que se pueden encontrar acerca de la obras y la personalidad de Fernando de Herrera (1534-1597) son muy pocos, básicamente de dos tipos. En primer lugar, los textos escritos por sus conciudadanos de Sevilla que identifican al *Divino* como la autoridad poética más importante del nacionalismo andaluz. En segundo lugar, los autores franceses positivistas que ven en las poesías de Herrera un tipo de pasión amorosa inédita caracterizada por un misticismo a la vez ridículo que grandioso. A finales del siglo XIX Menéndez y Pelayo en virtud de su casticismo ibérico le inviste a Herrera en el papel del primer crítico español. En las siguientes páginas vamos a enfocar estas principales líneas de recepción.

Palabras clave: recepción, siglo XIX, nacionalismo, positivismo, Fernando de Herrera

Abstract: During the 19th century there have been found so far very few documents concerning the work and personality of Fernando de Herrera (1534-1597), and basically there are two sorts of texts. One sort was written by Herrera's conational citizens, who identified him as the most important poetic authority for Andalusia's nationalism. The second was authored by French positivists who saw Herrera's poetry as revealing an unprecedented type of amorous passion featuring a both ridiculous and grandiose mysticism. By the end of the 19th century, Menéndez y Pelayo, by virtue of his Iberian *casticismo*, invests Herrera with the grand title of the first Spanish literary critic. The next pages focus on these main lines of reception.

Keywords: Reception, 19th century, Nationalism, Positivism, Fernando de Herrera

1. Introducción

La publicación de las *Anotaciones* herrerianas a la poesía de Garcilaso de la Vega en el año 1580 estuvo eminentemente marcada por reacciones críticas bastante virulentas en contra del tipo de comentario hecho por Fernando de Herrera. Los efectos del cinismo y del

sarcasmo de las acusaciones que se le hicieron a Herrera a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII fueron desafortunadamente lo suficiente tóxicos como para que lo desacreditaran a largo plazo. Las circunstancias de su muerte y la desaparición casi inmediata de la mayoría de sus obras en un naufragio que hasta hoy en día queda lleno de misterio engendraron un ambiente en el que los amigos de Herrera y admiradores de su figura quedaron muy pocos.

El Neoclasicismo se conoce en España también como un amplio movimiento de recuperación de los poetas griegos y latinos clásicos y de revaloración de los poetas españoles del Siglo de Oro, que representaban el paradigma de la fidelidad al arte y a la cultura antigua. Hay que señalar que durante el periodo comprendido entre los finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se le denominaba Siglo de Oro solamente al siglo XVI, puesto que era al que se le consideraba coherente con los cánones clásicos y al que se le veía siempre por separado del siglo XVII, este último visto principalmente como el periodo de los excesos barrocos.

Así como lo muestra Reyes Cano (1999), Garcilaso de la Vega fue para los poetas del siglo XVIII el modelo ideal de lirismo amoroso. La obra de Fernando de Herrera a su turno se ve recuperada a través del movimiento de los así llamados poetas ilustrados-románticos sevillanos, Arjona, Reinoso y Mármol, quienes llegaron incluso a crear una *Segunda Escuela Poética Sevillana*.

Aún más, la figura de Herrera se convierte en la *auctoritas* de tal *Escuela poética*, en el representante más importante del Parnaso histórico sevillano, en el *poeta doctus* capaz de inducir más allá del tiempo que haya pasado los valores prototípicos de la poesía sevillana: el estilo alto, la técnica muy elaborada, la variedad temática y, más que nunca, el promover del motivo poético de la alabanza de la ciudad de Sevilla, el *laus urbis natalis*.

A Herrera le vamos a encontrar descrito en términos admirativos en la *Bibliotheca Hispana Nova*, publicada en Sevilla en 1672 y en segunda edición póstumamente en 1696 por Nicolás Antonio, bibliólogo originario de Sevilla, licenciado en Derecho por la Universidad de Salamanca.

Hacia finales del siglo XVIII el nombre de Herrera se gana un destino incluso mucho mejor en los diccionarios de personalidades sevillanas, que continúan la tradición humanista de las colecciones de *viris illustribus*. En 1791, un tal diccionario sería *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes, ó dignidad*, escrito por Fermín Arana de

Valflora, que describe a Herrera en tonalidades panegíricas, alabándole por la pureza de su estilo poético, por su erudición y elegancia, a través de todo lo que se había ganado en su época el apelativo *El Divino*. Aún con todo, hay que reparar en que la presencia de Herrera sigue bastante escasa en los escritos del siglo XVIII.

Más adelante, durante el siglo XIX, hay también muy pocos documentos que lo mencionan. Los que sí se pueden encontrar durante tal período son por lo general de dos tipos: los de origen ibérico, sobre todo andaluz, y los de origen francés. En base a estas dos tipologías, en las siguientes páginas vamos a enfocar estas principales líneas de recepción de la personalidad y obra de Fernando de Herrera durante el siglo XIX.

2. Publicaciones ibéricas

2.1. *El Artista*

Sólo después de cuarenta años desde la publicación del diccionario de personalidades *Hijos de Sevilla* en el año 1781, aparece una breve nota informativa anónima sobre Fernando de Herrera en el primer número del año 1835 de la revista *El Artista*. Se trata de una revista fundada por el escritor Eugenio Ochoa y por el pintor Federico Madrazo en 1835, en la misma línea de la publicación francesa *L'Artiste* de Achille Ricourt. Sus principales colaboradores fueron Espronceda, Campo Alange, García Tassara, Pastor Díaz o Zorrilla, y es famosa por haber publicado por primera vez “La Canción del Pirata” de Espronceda, en el número 4 del 25 de enero de 1835. Sus ilustraciones son obras de Madrazo, Marquerié, Lameyer y Calixto Ortega, entre otros. El semanario se publica solamente durante 15 meses por problemas económicos, pero todas las ediciones son de lujo, con litografías de gran calidad.

Justamente intitulada “Noticias de Fernando de Herrera” y acompañada por un retrato del sevillano, la nota publicada en *El Artista* comienza por lamentar el hecho de que había muy pocas informaciones sobre el vate sevillano aunque este solía ser uno de los más apreciados por sus conocimientos. Ya no se enumeran sus obras y se mencionan solamente de paso sus escritos históricos. En cambio hay referencias a su libro de poesías publicado por el pintor Francisco Pacheco póstumamente en el año 1619 y a las *Anotaciones herrerianas a la poesía de Garcilaso*. También se enfatiza el que Herrera había sido muy admirado por Lope de Vega y se clasifica la poesía de Herrera dentro de la corriente neoplatónica, ‘el más puro’ y más ‘delicado’, inspirado por su amor a la condesa de Gelves:

Puede añadirse á estas breves noticias que el poeta Herrera fue conocido y admirado en Sevilla del gran Lope de Vega, siendo éste muy joven, y que la célebre Eliodora de sus versos, donde respira toda la delicadeza del más puro Platonismo, fue la condesa de Gelves, dama sevillana. (*El Artista* 274-275)

Como fácilmente se podría observar, el texto, si bien es de pequeñas dimensiones, nos retrata a un Fernando de Herrera casi exclusivamente poeta, aun con tratarse, por supuesto, de uno muy erudita.

2.2. Alberto de Lista

Alberto Rodríguez de Lista y Aragón (1775-1848), de origen sevillano, fue profesor de elocución y poética en las universidades de Sevilla y Bilbao. Después de un período que pasa en Bayonne, París y Londres, funda en Madrid el colegio de *San Mateo* y la universidad libre de *Ateneo*. Fue también editor de unas cuantas revistas críticas, entre ellas la *Madrid Gazette*.

En 1844, Alberto de Lista publica en Sevilla el estudio llamado “Del lenguaje poético” en el volumen *Ensayos literarios y críticos*. En este trabajo le reconoce todo tipo de méritos a Fernando de Herrera y le consagra como el creador de un dialecto poético del idioma castellano.

El dialecto poético, en los términos de Alberto de Lista se basa en un concepto general de novedad y energía imprimidas al estilo. Resulta interesante la manera en que describe Lista las modalidades que contribuyen a la creación del así llamado *dialecto poético*. El procedimiento principal a través del que se obtienen los efectos de novedad y energía es la *transposición*. Lista define a la *transposición* a través de la manera en que se colocan las palabras en la frase, de tal forma que produzcan el mejor y más interesante efecto posible, sea por la asociación de ideas, sea por su armonía misma. Tal armonía se realiza a través de la sonoridad general obtenida por la imitación de los objetos descritos por los sonidos, o por la concordancia entre las tonalidades de las palabras y las ideas expresadas. Lista explica cómo, si las ideas son amenas, los sonidos deben ser leves y tranquilos y, si las pasiones y sentimientos son impetuosos, se les debe vestir en sonidos violentos y rápidos. También añade que un tipo muy especial de energía sonora lo tienen los arcaísmos, que confieren un

sabor antiguo y cándido, que lleva al lector hacia los tiempos primitivos cuando no se analizaban de una manera tan racional los que se sentía. Los arcaísmos, dice Lista, ‘hablan’ a la fantasía con más viveza que la palabra culta y modesta y, siendo fuera del uso, atraen inmediatamente la atención del oyente y son útiles para registrar la idea más profundamente en la mente del lector.

No es el momento aquí para hacer la genealogía de tales ideas poéticas, sin embargo, para cualquier filólogo familiarizado con las intervenciones de Fernando de Herrera en las *Anotaciones* y sobre todo con el concepto ciceroniano de *concinntas*, o armonía sonora de la frase, es obvio que todos estos elementos que le sirven a Lista para definir el *dialecto poético* se encuentran en los comentarios de Herrera a la poesía de Garcilaso, hecho que acredita una vez no solamente el aprecio que Alberto de Lista muestra para con Fernando de Herrera, sino también la descendencia de su crítica literaria en la teoría poética de las *Anotaciones*.

También afirma Alberto de Lista que el nivel al que había llegado la literatura durante el siglo XIX se debía totalmente al lenguaje poético del castellano creado por Herrera en el siglo XVI. Lista considera que en el siglo XVII la elocución había sufrido mucho y que en el siglo XVIII la literatura francesa había influido mucho en la española y que no fue antes del comienzo del siglo XIX cuando empezó a descubrirse a los antiguos poetas, lo que le lleva a la conclusión de que el lenguaje poético de su época era justamente el heredado desde los tiempos de Herrera.

Para sostener tales afirmaciones Lista hace un breve historial de los escritos literarios en castellano. Comienza por puntualizar que mientras la lengua no había sido fijada por completo, habría sido casi imposible crearse un lenguaje poético. Considera Lista que, si *El poema de Mio Çid* y *El poema de Fernán González* habían sido compuestos en un idioma extremadamente rudimentario, los poemas de Berceo y del Arcipreste de Hita, aunque líricos en su contenido, habían sido escritos en un lenguaje indigesto en comparación, por ejemplo, con la prosa del Marqués de Santillana. Ni siquiera las coplas elegantes y melancólicas de Jorge Manrique daban prueba según su opinión de un proyecto de construcción de un lenguaje poético porque los términos que había utilizado Manrique pertenecían a la lengua común de su época. Lista concluye que Juan de Mena fue el primero en introducir en sus poemas escritos en castellano palabras de origen latín que no se habían utilizado hasta aquel momento, lo que le indica a Lista la intención del poeta cordobés de construir un dialecto poético.

Las voces *cárbasos*, el *Birseo muro*, *abusiones*, *la menstrua luna*, *tientan* por procurar, *pruina*, *semilunio*, y otras muchas aglomeradas en pocos versos, no usadas nunca en la prosa castellana, anuncian muy a las claras en el poeta cordobés la intención de crear un dialecto poético, aunque todavía tenía que luchar su grande genio contra la rusticidad del lenguaje. (Lista 18-19)

Ni Juan de Encina ni Boscán y ni siquiera Garcilaso mismo, que había traído a España la prosodia y el carácter de la poesía italiana, ofrecen indicio alguno con respecto a un posible proyecto de lengua literaria. Por tanto, declara Alberto de Lista, el primero y tal vez el único en asumirse el papel de continuar y culminar el proyecto de Juan de Mena fue ningún otro que Fernando de Herrera:

Herrera emprendió su obra con más tino, con más conocimiento del arte y con más caudal de erudición que su antecesor, el cual apenas había hecho otra cosa que introducir voces latinas no usadas antes. El poeta sevillano tomó de esta lengua menos palabras y más giros y modismos; aumentó la libertad de las transposiciones, de las figuras de dicción y de los arcaísmos; y puso sumo cuidado en el escogimiento de las palabras, especialmente las gráficas y descriptivas, y creó nuestro lenguaje poético tal como existe en el día. No dudamos asegurarlo así, porque no hay ninguna licencia de las que usa Herrera que no sea permitida en la actualidad: mas no se suele usar de ellas con tanta frecuencia como él lo hizo. (Lista 1844: 19)

No se puede ignorar que Lista mismo es sevillano y que escoge como principales figuras de la historia de la lengua de la poesía española a dos andaluces: el cordobés Juan de Mena y el sevillano Fernando de Herrera. Notamos sin embargo que ya no se expresa en los términos del antiguo conflicto étnico entre Castilla y Andalucía, sino que se refiere a los dos a través del sintagma 'los antiguos poetas castellanos'. Signos del conflicto iniciado con la *Controversia* entre el sevillano Herrera y el vallisoletano Prete Jacopín se ven muy matizados y casi se han vuelto en sombras invisibles; parece que nunca había existido desentendido alguno con motivos geográficos y, si se ha quedado algún trazo, este solamente se pueda

observar acaso en el tono orgulloso con el que Lista se refiere al papel de los dos poetas antiguos en la literatura de su contemporaneidad. Con todo, parece irrelevante para Alberto de Lista que Mena y Herrera son del sur de la península, definitorio para ellos siendo que se expresaban en castellano, lo que a la vez los integra en el grupo grande de poetas que escribieron en este idioma.

Lista parece analizar a Mena y a Herrera desde la perspectiva relativa a la *questione della lingua*, un concepto que hasta hoy en día se ha consagrado como criterio separador entre la cultura medieval y la renacentista. La clasificación de las obras peninsulares en medievales o renacentistas en función del uso de términos del latín o del toscano, se basa en que, por ejemplo, al *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena se le considera obra renacentista por la presencia de latinismos que expone, mientras que su total falta de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique las sitúa a estas últimas dentro del grupo de obras medievales. En conclusión, Fernando de Herrera queda para Alberto Lista el primero en fijar las características del lenguaje poético de la lengua castellana.

2.3. Ángel Lasso de la Vega y Argüelles

En la línea de los diccionarios de personalidades, el de Ángel Lasso de la Vega y Argüelles es uno más bien especializado, puesto que ya no reúne figuras emblemáticas de varios campos culturales sevillanos, sino que incluye solamente poetas, 147 de cultivadores de las letras pátrias. Por el volumen *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, publicado en 1871, se intenta una redefinición de las relaciones que existieron o podrían haber existido entre todos aquellos hombres de letras pertenecientes a la *Escuela Sevillana* de los siglos XVI y XVII, cuyo fundador y líder incontestable fue Fernando de Herrera.

Al publicarse, el libro fue premiado por la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla y por la Real Academia Española. Las páginas dedicadas a las personalidades sevillanas vienen precedidas por un *Prólogo* escrito por José Amador de los Ríos:

Anhelo grande se ha mostrado, en verdad, desde el último siglo - en que á vueltas de un exclusivismo exagerado, fijaron nuestros eruditos sus miradas en la olvidada historia de la literatura nacional -, por discernir si los celebrados ingenios que florecieron, en las precedentes centurias, á los márgenes del Guadalquivir, habían

constituido realmente escuela poética, que pudiera distinguirse con nombre de sevillana. (Lasso de la Vega y Argüelles VI)

El proyecto en que se fundó la edición final fue, de hecho, un *Plan para una historia filosófica de la poesía española*, preparado por Manuel María de Arjona, de la Academia de Letras Humanas, y publicado en el *Correo de Sevilla* del 23 de julio de 1806. Arjona dividió a los poetas en seis escuelas literarias y a la que pertenecía Herrera la denominó *Segunda escuela italo-hispana o sevillana*. Félix José Reinoso se involucró en la promoción del plan de Arjona y asumió su división de los poetas en escuelas. Sin embargo, cambia su configuración, admitiendo una *Primera escuela italo-hispana (petrarquista)* o *Segunda escuela italo-hispana (sevillana)* y las otras las engloba dentro de una *Escuela buena española*, a la que considera decadente y corrupta. También fija las cuatro personalidades alrededor de las que se construyen las escuelas poéticas sevillanas: Garcilaso, Herrera, Lope de Vega y Góngora. A pesar del criterio de diferenciación de la escuela sevillana, *lenguaje* para Arjona y *estilo* para Reinoso, ambos le consideran a Herrera el líder incontestable del movimiento cultural de la Sevilla del siglo XVI. El *Plan* permanece olvidado hasta que, en 1839, Manuel María del Mármol, el director de la Academia Sevillana de Buenas Letras, organiza un concurso con premios para obtener un estudio de historia literaria que tomara en cuenta a varias escuelas de poética según el modelo de clasificación de las escuelas de pintura. De este modo, en 1867 la Real Academia Sevillana emite la convocatoria por la que se exige una historia crítica de la escuela poética de Sevilla durante los siglos XVI y XVII, pero el volumen no llega a publicarse antes del 1871.

El libro es significativo también porque recupera en su época los apenas conocidos sonetos escritos por Miguel de Cervantes y Baltasar de Escobar a la muerte de Fernando de Herrera, como también los versos que Juan de la Cueva le dedica a Herrera en *Viaje de Sannio*.

Aunque el fragmento que se refiere a Herrera incluye muy pocos datos biográficos, la presentación sucinta de sus obras es, sin embargo, equilibrada, sin acentos fuera de lo común sobre un género u otro que utilizó Herrera. Se lamenta, eso sí, que Herrera no se había dedicado más a la composición de poesías, de tal forma que se hubiesen conservado más de la obra del que llevaba el sobrenombre *El Divino*.

2.4. Manuel de Chaves

El último ejemplo que citamos de la categoría de publicaciones sevillanas es el volumen *Páginas sevillanas. Sucesos históricos, personajes célebres, monumentos notables*, que Manuel Chaves dedica a la ciudad de Sevilla en el año 1894. El libro consta generalmente de eventos históricos, descripciones de monumentos, leyendas y tradiciones populares, como también de datos biográficos sobre varias personalidades del arte sevillano. Así como afirma José Gestoso y Pérez en el prólogo del volumen, la motivación de tal libro fue "el más puro y más noble de todos los humanos sentimientos, el amor a la patria" (Chaves 7-8).

Era imposible, por tanto, que Chaves hubiera omitido a Herrera dentro de tal enumeración detallada de figuras emblemáticas de la ciudad. En la historia de la recepción de Herrera, el capítulo que se le ha dedicado representa un ejemplo interesante de fusión entre la imagen de la una personalidad importante para la ciudad de Sevilla y la del poeta enamorado. Desde el comienzo, Chaves presenta a Herrera como el fundador de la *Escuela Sevillana*. Pero más que nada, Herrera es para Chaves un poeta 'romántico' y pasional. También, la breve bibliografía herreriana incluida en el fragmento nos parece excedida por la apología de los poemas líricos, vistos exclusivamente desde el punto de vista de un tema único: el amor enardecido para Leonor.

Los versos de Herrera encantan al lector y conmueven las fibras más delicadas del sentimiento, sobre todo los que van dedicados a aquella Eliodora, por quien sintió una pasión tan honda, tan verdadera y tan constante, que torturó siempre su alma sedienta de ternuras, y le hizo gustar entre muchas amarguras esos supremos placeres que sólo están reservados a los que aman como debe amarse en la tierra. (Chaves 126-129)

Chaves enumera brevemente al resto de las obras herrerianas, en plan secundario, al final del capítulo, donde menciona el retrato de Herrera hecho por Pacheco y lamenta que en Sevilla aún no se había hecho lo suficiente como para conservarse adecuadamente la memoria de la personalidad de Fernando de Herrera.

3. Publicaciones francesas

Una segunda categoría de textos que vamos a ejemplificar a continuación por haber sido dedicadas a Fernando de Herrera pertenecen a unos investigadores de Francia.

3.1. Abel-François Villemain

Un ejemplo romántico ilustre de recogida literal positivista de un texto literario en escritos no literarios lo hallamos en las obras del famoso historiador y filólogo francés A. F. Villemain, quien utiliza los textos de Herrera, tanto los épicos como los líricos, como fuente de información relevante para los eventos de Lepanto. Para reescribir la historia de la batalla, Villemain básicamente asume grandes pasajes tanto de la parte narrativa de la *Relacion de la guerra de Cipre, y sucesso de la batalla Naual de Lepanto* como también de su postludio lírico de la oda dedicada por Herrera a don Juan de Austria, *Canción en alabança de la diuina Magestad, por la vitoria del Señor don Iuan*, y lo presenta todo como información histórica verdadera, invistiéndole a Herrera con el papel de testigo que relata directamente del lugar de la batalla, a la manera de los juglares épicos medievales:

Dans l'Espagne, une poésie enthousiaste et guerrière célébrait le triomphe de la croix et réclamait la délivrance de l'Orient chrétien. Ces sentiments, parés du plus beau langage, éclataient alors dans les vers, non pas d'un lauréat de cour, Philippe II n'en avait pas, mais d'un Espagnol de Séville, exprimant la joie religieuse et l'orgueil national de son pays. Une première ode toutefois, à la gloire de don Juan d'Autriche, est trop savante de mythologie, trop imitée de Pindare, trop chargée du souvenir d'Encelade, de Mars et des muses. Ce n'étaient pas les *Olympiques*, c'était le chant du passage de la Mer-Rouge qui convenait à l'art du poète et devait l'inspirer. Nous le voyons bientôt, dans ce sujet tout chrétien, s'élever avec le prophète, et en imiter, sinon la brièveté rapide, du moins la grandeur. (Villemain 653-654)

3.2. Antoine de Latour

Otro historiador, Antoine de Latour, pero también poeta, hispanista e italianista francés, publicó en 1855 su diario de viaje, *Etudes sur l'Espagne*. Desde el *Prólogo*, anuncia que a lo largo de su libro hará referencias a Valencia, Salamanca y Toledo. Sin embargo, se muestra desde el principio fascinado especialmente por Sevilla. Nos interesa el capítulo XII dedicado a los artistas andaluces donde están incluidos Francisco Pacheco y '*le divin Herrera*'. Latour hace un breve resumen del *genio* de la poesía española. Comienza con los

poemas del *Romancero* y con el *Poema de Mio Cid*, pasa después a la poesía escrita, compuesta por Juan de Mena, creando una analogía con la francesa de la misma época. Por último pasa a la poesía sofisticada compuesta por Jorge Manrique, Macías y Garci Sánchez, a los que compara con Villon, Louise Labbé, Clément Marot.

Concluye el pasar la lista de los poetas diciendo que anteriormente a Garcilaso no se podía hablar de ningún gran poeta español, pero que incluso antes de Herrera el genio poético ibérico ya tenía sentimiento y armonía. Continúa con la traducción integral del elogio de Herrera hecho por Pacheco y de unos fragmentos del prólogo escrito por Rioja a la edición de los poemas herrerianos. Menciona también las *Anotaciones*, pero solo de paso y para sugerir que Herrera usaba de sus vastos conocimientos exclusivamente para servir a la inspiración viva y espontánea con la que escribía sus poemas.

Tel est Fernando de Herrera: l'essor large et hardi, le ton soutenu, le mouvement emporté, le tour inattendu, la transition brusque, l'élévation de la pensée, les grandes images, rien ne lui manque de ce qui fait le poète lyrique: il en a tout, même cette exagération inséparable de l'émotion présente et de l'inspiration spontanée: c'est le Pindare de l'Espagne. (de Latour 194-212)

Latour se pone a demostrar después la afirmación de que Herrera estuvo más que nada un poeta lírico, en cuyos escritos “sous une forme toute poétique, on sent le souffle puissant de la passion” (Latour 206). Desde el comienzo ignora o al menos se aleja de las declaraciones de Pacheco, conforme con las que los poemas de Herrera estaban interesantes exclusivamente desde la perspectiva estilística y del lenguaje utilizado.

La naturaleza adúltera del amor para Leonor, vista como eco de la filosofía del amor cortesano, es el argumento decisivo para que de Latour considere a Herrera esencialmente un gran poeta. Traduce del francés una serie de ejemplos de las elegías y la exuberancia y riqueza del estilo parecen ser indicios de una oscuridad difícilmente entendible de la lírica herreriana, pero en ningún caso de una artificialidad superficial. Habiendo sido un gran poeta, Herrera no se podía definir, en la opinión de Latour, sino a través de una gran pasión amorosa, ocasión con la cual hace también una analogía entre Herrera y Petrarca.

3.3. Édouard Bourciez

Édouard Bourciez (1854-1946) fue un romanista francés, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Bordeaux, Departamento de Lenguas y Literaturas del Sur-Oeste de Francia. Es el autor de los tratados *Recueil des idiomes de la région gasconne*, *Précis historique de phonétique française*, *Éléments de linguistique romane*. Colaboró con revistas como *Bulletin hispanique*, *Revue critique*, *Revue des Études anciennes*, *Reclams de Béarn et Gascogne* y presidió el cuarto Congreso de la Sociedad de Lingüística Románica, organizado por Adolphe Terracher en Bordeaux en 1934.

En su estudio publicado en 1891, “Les sonnets de Fernando de Herrera”, Bourciez se propone analizar detenidamente la naturaleza de la pasión amorosa de Herrera por la condesa de Gelves, en base a las informaciones que pudiera extraer de los textos líricos herrerianos. Bourciez considera que se trataba de “un amour de tête” (Bourciez 225). Se propone por tanto demostrar que los sonetos de Herrera no podían haber sido solamente una forma manierista vacía y que el vate andaluz no podía haber jugado con sus propios sentimientos porque de este modo habría sido digno de desprecio. En la mente de Bourciez, el amor de Herrera por Leonor no podía haber sido uno monótono y aburrido, sino una pasión auténtica y extremadamente sofisticada, capaz de legitimar la dignidad artística de un gran poeta cuyo solo camino hacia el genio es el amor tomado en serio y consecuentemente ostentado:

Lorsqu'on est à la fois très poète et très amoureux, on ne songe pas uniquement à soi et à sa gloire littéraire; on pense avant tout à Laura ou à Elvire, et à lui faire partager cette immortalité en l'enlevant « sur l'aile du génie». Autrement, quoi qu'on fasse, ou restera toujours suspect aux yeux de la postérité, suspect d'avoir joué avec ses propres sentiments, de s'être d'abord dupé soi-même pour mieux tromper ensuite les autres, de s'être inoculé en quelque sorte une passion factice pour en suivre et en décrire les progrès, pour en exploiter jusqu'aux transports. Herrera n'échappe pas à ce soupçon. (Bourciez 203)

Se puede decir por tanto que, aplicando el método del positivismo realista, Bourcier entiende las poesías de Herrera casi *ad-literam*, en su busca desesperada de cuantos más datos biográficos posibles. De forma que, si para el retrato de Leonor no encuentra

nada más que una descripción del cabello y de las perlas, concluye que Herrera debe de haber sido muy discreto y busca otros retratos de damas de la misma época en su aberrante intento de figurarse obligatoriamente a la condesa:

Nous avons pu noter au passage que la dame avait « un beau front d'ivoire »; ailleurs nous apprendrons que « sa vois harmonieuse de sirène s'exhalait entre des perles et du corail », ce qui veut dire sans doute, en prose, que sa bouche était petite et ses lèvres rouges: rassemblez tous ces traits, combinez-les, je doute que vous obteniez une image bien nette. Pour ma parte, je n'y arrive point. De sorte que si je veux à toute forcé me représenter ce que fut au physique la belle comtesse de Gelves, je tâcherai d'évoquer le souvenir de quelques-unes des princesses ou des grandes dames peintes au XVI^e siècle par Titien, plus tard par Velasquez: dans ces portraits, je retrouverai les fameux colliers de perles enroulés dans les chevelures blondes, puis aussi une attitude un peu raide, un air de dignité guindée, souvent des coins de bouche plissés par quelque moue aristocratique, et je ne serai peut-être pas trop loin de la vérité. (205)

Todo un entramado elocutivo apuntando a ilustrar la idea neoplatónica de la imposibilidad de alcanzar la perfección y hermosura absoluta de la poesía es para Bourcier solamente un indicio del llanto monótono, molesto y pueril en el que se complace un enamorado frustrado, que no es 'lo suficientemente varón' como para luchar adecuadamente para con su amor y que, por tanto, no puede alardear de haber conseguido al menos por una sola vez el triunfo amoroso:

Ne nous attendons point à voir le poète exprimer l'allégresse d'un triomphe, ni même définir son espoir: c'est dans la monotonie d'une plainte sans fin qu'il paraît se complaire, être vraiment à l'aise, et nous finissons par croire que sa dame lui aurait joué un fort méchant tout le jour où elle lui aurait, je ne di spas cédé, mais accordé un regard plus favorable. Il faut vraiment y regarder de très près pour saisir quelques nuances appréciables dans l'uniformité désespérante de cette passion sans histoire. (206)

Dada la circunstancia, en base a dos lugares comunes —la naturaleza como panel reflejante del alma romántico y la naturaleza pasional de la nación española determinada por el clima soleado y la posición geográfica de la península ibérica—, la única consolación que puede ver Bourciez para Herrera, el poeta enamorado, es la proyección de su sentimiento lineal en el paisaje nocturno, en el centro del cual se encuentra el río Betis.

Arrivons à la source profonde de l'inspiration moderne, au lyrisme qui pousse l'homme à se répandre dans la nature, à en faire la confidente naturelle de ses joies et surtout de ses douleurs, la consolatrice suprême, celle que le berce et l'endort dans son rêve d'un jour. Tous ces sentiments intimes, qui n'ont vraiment été rendus chez nous qu'au début de ce siècle par les poètes de l'école romantique, la poésie espagnole du XVI^e siècle s'appliquait déjà à les exprimer. Personne n'a jamais songé à nier qu'il y ait des élans lyriques d'une intensité profonde dans les grandes œuvres de Fernando de Herrera. (216)

Y puesto que desde su punto de vista era imposible la conciliación de la condición del enamorado pasional con la de poeta genial, Bourciez llega al final a la conclusión de que, de hecho, así lo quiso Herrera. Que no se puede tratar sino de una emoción intensa vivida en plena conciencia. Bourciez considera que el hallazgo de un cierto grado de racionalidad y control sobre la pasión convierte al sentimiento del amor pasional en uno aún más trágico y por consiguiente más hermoso.

Consideramos que la presuposición de la racionalidad absoluta del subjetivismo individual le hace a Bourciez descubrir, con más asombro aún, en la pasión que advierte en Herrera por Leonor una filosofía inédita del amor basada en cierto tipo de misticismo que llama ridículo, pero que, sin embargo, es a la vez grandioso. Resulta inútil que mencionemos que ni pensar en que Bourciez se plantee el hecho de que, al localizar la acción en el espacio geográfico sevillano alrededor del río Betis, Herrera podría haber expresado alguna que otra señal de una inflación nacionalista y progresista de las letras escritas en castellano. Tampoco se le ocurre a Bourciez tomar en cuenta alguna filiación lírica de los poemas herrerianos, en la línea del amor cortés de su Provenza francesa, del medievalismo feudal y místico, del lirismo dantesco y después del petrarquismo estilizado e integrador de unos lugares comunes retomados *ad infinitum* en virtud de una práctica de la

imitación de los modelos puesta en marcha por siglos y siglos desde hacía muchísimo tiempo antes de que Herrera hubiera pensado en escribir sus poemas.

4. Consagración de Fernando de Herrera

En la segunda mitad del siglo XIX el cervantista sevillano José María Asensio y Toledo edita dos publicaciones importantes. Se trata, en primer lugar, del opúsculo jacopino al lado de las respuestas de Herrera, más una serie de poemas inéditos del sevillano, recogidos bajo la denominación *Controversia sobre sus «Anotaciones» a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas*, publicada por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces en 1870 en Sevilla. Y en segundo lugar, la edición cuidada por el mismo José María y Asensio del libro escrito por el pintor Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, publicado en edición fototípica también en Sevilla en el mismo año 1870. Ambos libros tienen el mérito de haber contribuido a la popularización de Fernando de Herrera a finales del siglo XIX.

El interés por la obra de Fernando de Herrera en su conjunto, no solamente en su parte lírica o histórica, llega a ser verdaderamente y completamente consagrada una vez que se publican durante el período 1883-1891 los ocho volúmenes de la *Historia de las ideas estéticas* escritos por don Marcelino Menéndez y Pelayo. Es bien conocida la posición de este promotor de una perspectiva nacionalista en la historiografía española, que, en la línea del casticismo ibérico, defendió la relación entre el catolicismo y el hispanismo. Asimismo es famosa su defensa del carácter realista de la entera literatura española, idea que permeó gran parte de los escritos de su gran discípulo y fundador de la filología hispánica como disciplina científica, Ramón Menéndez Pidal.

La corriente nacionalista y católica en que se inscribe la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo contribuye a la promoción de Herrera hasta llegar al nivel de primer teórico de la literatura de toda la historia de la literatura española. Al mismo tiempo se fija por definitivo la relación de superioridad entre las *Anotaciones* de Herrera y los comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas a la misma poesía de Garcilaso de la Vega:

No podía darse cosa más modesta y sencilla que las notas del Brocense a Garcilaso, impresas por vez primera en 1576, y reducidas a corregir el texto del poeta, harto maltratado por los impresores, y a apuntar las fuentes griegas y latinas e italianas de

donde tomó el poeta toledano pensamientos e imágenes a manos llenas. [...] En 1580 apareció en Sevilla, como en declarada competencia con las notas del Brocense, a quien ni siquiera nombraba, un grueso volumen de cerca de 700 páginas, de letra menudísima, en el cual, so pretexto de ilustrar a Garcilaso, le ahogaba el divino Herrera bajo la mole de una cabal arte poética, cifra de cuanto su larga experiencia le había enseñado sobre la nobleza y escogimiento de las palabras, sobre el número del período poético, sobre la majestad y arrogancia de la dicción. [...] Para mí, Herrera es el primero de nuestros críticos del siglo XVI. Su crítica es externa, pero (si se me permite la expresión) es *íntima en lo externo*: quiero decir, que persigue siempre la forma intrínseca, la que da unidad al estilo de cada autor. (Menéndez y Pelayo 733)

Menéndez y Pelayo traza en unas cuantas páginas dedicadas a Herrera las propias bases en que la crítica literaria va a enfocar las *Anotaciones* durante la segunda mitad del siglo XX.

Define el carácter de las *Anotaciones* como trabajo colectivo al que contribuyeron los maestros sevillanos —Medina, Girona, Mosquera de Figueroa, Pacheco— a través de traducciones sea de pasajes de obras clásicas, sea de versos del latín. También enfatiza la influencia esencial de la personalidad de Juan de Mal Lara como también el papel del maestro Francisco de Medina, cuyo discurso sobre la elocución de la lengua castellana iba a ser utilizado por Cervantes en el primer *Prólogo* del Quijote.

En lo que concierne la doctrina estética de las *Anotaciones*, Menéndez y Pelayo la enmarcó dentro de la corriente del idealismo neoplatónico y grabó para siempre en el imaginario de la crítica literaria la figura de Herrera como primer filólogo profesional ibérico:

Las doctrinas estéticas de Herrera ya las conocemos: son las del idealismo platónico. Pero Herrera, por excepción casi única en su siglo, hacía profesión singular y exclusiva de hombre de letras: era un gran crítico, un idólatra de la forma. Para él la poesía no era recreación de horas ociosas robadas a los ejercicios militares, o a la teología, o a la jurisprudencia, sino ocupación absorbente de toda la vida, culto diario que aislaba al poeta, realizándole al propio tiempo, como

sacerdote de una divinidad no conocida. Hacía gala de profesar letras humanas, y no más que letras humanas, y de tener por dominio suyo los anchurosos términos de la elocuencia española. [...] Así se había engendrado en él aquella superstición de la forma, sin la cual no hay poeta perfecto: aquel buscar siempre *nuevos modos de hermosura*. (734)

Menéndez y Pelayo declara abiertamente que no le puede sufrir a Manuel de Faria e Sousa porque fue un calumniador cegado por envidia. Al contrario, él legitima a las anotaciones herrerianas por el doble estatuto de Herrera como crítico y poeta, promoviendo firmemente la idea de que solamente otro artista puede hacer una crítica verdaderamente válida, llena de observaciones originales, de esas que sólo los artistas saben hacer cuando juzgan a otros artistas (735). Es una idea sobre la que se puede decir que legitimó más tarde muchísimo el enfoque científico del filólogo, poeta y crítico Dámaso Alonso.

Un último tópico de la crítica literaria sobre Fernando de Herrera que acuña Menéndez y Pelayo es la preocupación teórica de Herrera por la sonoridad alta y noble de las palabras y su tendencia hacia todo lo solemne y grandioso.

Por fin, arregla la cuestión de la controversia con Prete Jacopín, sobre la que considera que no llega a entrar en el terreno de la crítica, sino que se queda dentro de los límites de una retórica sabrosa. Menéndez y Pelayo está convencido de que Juan Fernández de Velasco, conde de Haro, venido para luchar por el honor de la escuela salmantina y para defender al Brocense, manifiesta en sus *Observaciones* el espíritu de una rivalidad local a través de injurias y chinchorrería gramatical, con la meta de echar básicamente una voz a los resentimientos de todos los poetas salmantinos que no habían sido incluidos en las *Anotaciones*.

En su famosísima *Historia de las ideas estéticas*, Menéndez y Pelayo fija en relación con Fernando de Herrera una serie de *topoi* críticos que vamos a encontrar en la mayoría de las interpretaciones de las obras herrerianas de la primera mitad del siglo XX. Parte de estos lugares comunes de la crítica incluyen el estudio de las *Anotaciones* como trabajo colectivo bajo la égida de la autoridad de Juan de Mal Lara; estudios comparativos de la rivalidad entre la Escuela poética sevillana y la Escuela poética salmantina, a través de las obras de sus más insignes representantes, Fernando de Herrera y Francisco Sánchez el Brocense; argumentaciones que apoyan la idea de que Herrera fue el primer crítico literario de la literatura española; trabajos que profundizan en la obra de Herrera su doble cara de crítico y

poeta preocupado casi exclusivamente por la *elocutio*; comparaciones entre la estética idealista y neoplatónica de la teoría y la práctica poética de Herrera.¹

5. Conclusiones

Se puede afirmar por tanto que durante el periodo neoclásico y romántico la recepción de la obra y personalidad de Fernando de Herrera se desarrolla en dos frentes.

La primera línea de trabajo es la ocupada por sus conciudadanos, que continúan incluyéndole en los diccionarios de personalidades representativas y libros dedicados a la ciudad de Sevilla, mirándolo como un bien común de este territorio geográfico, al que Herrera representa con su autoridad. La segunda es la que abrieron los hispanistas franceses que descubrieron los poemas líricos herrerianos y le atribuyeron los rasgos significativos de la poesía de tipo romántico. En esta ruta se abre posteriormente el camino de los críticos positivistas que buscan elementos biográficos en cada palabra y en cada verso de Herrera.

En la confluencia de estos dos frentes, tenemos a nuestra disposición a finales del siglo XIX todos los gérmenes de las tendencias de investigación que iban a desarrollarse durante el siglo XX: Herrera como personalidad representativa para la cultura sevillana, pero también como genio poético cuyo amor pasional no se beneficia de un soporte suficiente de datos autobiográficos. Sobre esta base se desarrollaría durante la primera mitad del siglo XX —a la vez con la importante contribución de la conferencia que sostuvo Rodríguez Marín en el Ateneo de Madrid el 1 de junio de 1911—, una verdadera histeria de la lectura autobiográfica. Unos cuantos indicios menores hicieron que bajo el reflector de las interpretaciones positivistas la vida amorosa de Herrera pareciera una extremadamente controvertida. Aunque este enfoque muchas veces raya lo absurdo, la ventaja mayor del interés que mostraron los positivistas franceses en el Herrera poeta, debido en gran medida a lo que ellos descubrieron como la pasión de Herrera para Leonor, fue que la obra herreriana llega de tal modo a ser recuperada como perteneciente a una personalidad literaria importante, más allá de las fronteras andaluzas.

Asistimos a finales del siglo XIX a la consagración completa de Herrera en el paisaje de la crítica literaria, por medio de la contribución a la historia de la cultura que debemos a Marcelino Menéndez y Pelayo. En su *Historia de las ideas estéticas*, le otorga a

¹ Menéndez y Pelayo, 1994, vol. II, pp. 732-737.

Fernando de Herrera la atención que se merece y le consagra el papel del primer crítico literario de la literatura española.

Bibliografía

- ANÓNIMO. "Noticias de Fernando de Herrera." *El Artista*. Vol. I. 1835. 274-275.
<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003644405&search=&lang=es>>
[28/11/2015]
- ANTONIO, Nicolás. *Bibliotheca Hispana Nova*. Madrid: Editorial Joaquín de Ibarra. 1783.
- ARANA DE VARFLORA, Fermín (seudónimo de Fernando Valderrama). *Hijos de Sevilla Ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes, ò Dignidad, dalo al publico colocado por orden alfabetico Don Vazquez E Hidalgo, natural y vecino de dicha ciudad*. Sevilla: Editorial Vazquez e Hidalgo. 1781.
- BOURCIEZ, Edouard. "Les sonnets de Fernando de Herrera." *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux* 2-3 (1891): 200-227.
- CHAVES, Manuel. *Páginas sevillanas. Sucesos históricos, personajes célebres, monumentos notables... con una carta-prólogo del señor Don José Gestoso y Pérez*. Sevilla: E. Rasco. 1894.
- LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, Ángel. *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII, precedida de una carta del Ilustrísimo Señor Don José Amador de los Ríos*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijos de Galiano. 1871.
- LATOUR, Antoine de. "Francisco (sic) de Herrera." *Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalousie*. París: Michel Lévy Freres, Libraires-Éditeurs. 1855. 194-212.
- LISTA, Alberto de. "Del lenguaje poético." *Ensayos literarios y críticos*. Vol. II. Sevilla: Calvo-Rubio y Cía. 1844. 15-20.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. I-II, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). 1994 [1883].
- REYES CANO, Rogelio. "La fortuna de Fernando de Herrera en la Sevilla de los siglos XVIII y XIX." *Homenaje a Fernando de Herrera en el IV Centenario de su muerte (1597 - 1997)*. Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Fundación Sevillana de Electricidad. 1999. 91-96.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, "El «Divino» Herrera y la Condesa de Gelves. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 1º de junio de 1911." *Miscelánea de Andalucía*. Madrid: Peláez. 1927. 155-202. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-divino-herrera-y-la->

Silvia Alexandra Ștefan

condesa-de-gelves-conferencia-leida-en-el-ateneo-de-madrid-el-dia-1o-de-junio-de-1911/> [28/11/2015]

VILLEMMAIN, Abel-François. "De la poésie dans ses rapports à l'histoire politique. La bataille de Lépante et le poète espagnol Herrera." *Revue des Deux Mondes* XVII (1858): 648-661.

Melania Stancu
Universidad de Bucarest

Utopía y anti-utopía en la narrativa breve de Antonio Espina, Rosa Chacel, Benjamín Jarnés y Francisco Ayala¹

Recibido 27.09.2015 / Aceptado 04.11.2015

Resumen: Para el arte modernista y de vanguardia, las visiones utópicas y anti-utópicas representan una manera de reacción en tiempos de crisis, al ofrecer unas imágenes divergentes del presente y de un futuro no muy lejano. En el presente artículo nos planteamos debatir el modo en que las ideas utópicas y anti-utópicas sobre la vida y el arte se reflejan en la narrativa breve de los más importantes escritores de la generación española de 1927, especialmente de los que empezaron su trayectoria literaria siguiendo la línea estética indicada por el filósofo José Ortega y Gasset. Se trata de Antonio Espina, Rosa Chacel, Francisco Ayala y Benjamín Jarnés. Se tomarán en consideración sus creencias artísticas y se analizarán los aspectos formales y los constituyentes básicos de los mundos ficcionales que cada uno de ellos construye en sus relatos publicados entre 1926 y 1929. Se enfocarán conceptos como género híbrido, introspección lírica a través del mito y la metáfora, temas negativos, significado ambiguo que apunta hacia una perspectiva desengañada y distópica de la realidad.

Palabras clave: utopía/distopía, vanguardia, narrativa breve, generación de 1927

Abstract: To modernist and avant-garde art the utopian as well as anti-utopian visions represent a manner of reacting to a time of crisis by offering divergent images of the present or of not so distant a future. In this article we choose to discuss the way in which utopian and anti-utopian ideas on life and art get reflected in the short narrative of some of the most important 1927 Spanish generation of prose writers, especially those who started their career following the aesthetic line traced by the philosopher José Ortega y Gasset. We are referring to Antonio Espina, Rosa Chacel, Francisco Ayala and Benjamín Jarnés. We will take into account their artistic beliefs and will approach the formal aspects and the basic constituents of the fictional worlds each one of them constructs in their short-stories published between 1926 and 1929. The main focus will deal with concepts like hybrid genre, lyrical introspection through myth and metaphor, negative themes, ambiguous significancethat points to a disillusioned, dystopian approach to reality.

Key words: utopia/dystopia, avant-garde, short narrative, 1927 generation

¹ El presente artículo fue leído en la cuarta conferencia de EAM (European Avant-Garde and Modernism Network) titulada "Utopia" y que tuvo lugar en la Universidad de Helsinki, del 29 al 31 de agosto de 2014.

1. Introducción

El anhelo hacia lo irreal e imposible está estrechamente relacionado con las épocas de desorden y violencia. Desde la utopía griega de Platón hasta el Renacimiento, la existencia ideal contemplaba una relación armoniosa con la Naturaleza en acorde con las virtudes morales de justicia, bondad y felicidad. Después de la Ilustración hasta el siglo decimonónico, las utopías escapistas fueron reemplazadas por las visiones constructivistas de modernas ciudades industrializadas, en que el destino tecnológico del individuo se enlaza con su destino intelectual (Mumford 114-115). Las conflagraciones mundiales y los profundos cambios sociales hacen que en el siglo XX predominen las imágenes distólicas o negativas de un mundo que amenaza con llegar a su final (Claeys 107-108).

El arte modernista y de vanguardia cumple con una de las más importantes estrategias de la literatura utópica y anti-utópica, que hace hincapié en una época de crisis al cuestionar la realidad presente y al proponer un cambio para los tiempos venideros (Vieira *apud* Claeys 23). Según Gregory Claeys, las utopías positivas y negativas dependen de la esperanza o, al contrario, de la desilusión que uno tiene con respecto al desenlace previsto. La esperanza y el desengaño son dos caras de la misma moneda y en función de la época a la que nos referimos hay una orientación hacia una u otra actitud (108). Sin insistir aquí en las circunstancias históricas y político-culturales de principios del siglo XX en España, veremos que, cuando se trate de una obra de arte, la valoración positiva o negativa puede resultar ser un concepto relativo.

2. Un género literario problemático

Para los escritores españoles de los años veinte y treinta un corolario de su arte consistía en rebelarse contra la novela popular decimonónica y dar una forma completamente nueva al género narrativo de larga extensión. Por lo tanto, la mayoría de los autores titulan sus obras *novelas*, aunque el término denomina un tipo de texto híbrido que combina varios géneros literarios como la narración, el ensayo, la poesía, las fábulas mitológicas, la autobiografía, la alegoría, con técnicas cinematográficas y otros elementos visuales de las artes plásticas (sobre todo cubistas). La frontera entre la novela y el relato se ve bastante permeable si pensamos en las novelas *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés y *Luna de copas* de Antonio Espina. Publicadas en las revistas literarias de la época —como *Revista de Occidente*— bajo la forma de relatos o capítulos que más tarde serían integrados

en textos más amplios, las novelas de Jarnés y Espina se construyen como episodios semiindependientes alrededor de un núcleo narrativo. De la misma manera, los textos breves que componen el volumen *Pájaro Pinto* de Espinase definen como micro ficciones o viñetas en prosa cuya coherencia discursiva es dada por la yuxtaposición de unidades discursivas. Dejando de lado la cuestión si podemos considerar la brevedad un criterio para establecer el género, es sobre este libro que trataremos detenidamente más adelante.

Compresión, unidad y argumento ponderado por intensidad y tensión (Charles Mayapud Patea 17) son las características conocidas de la forma tradicional del género breve. Pero el relato moderno es, tanto en la forma como en el contenido, un espejo del relativismo contemporáneo (Patea 19). La forma transgresiva alude a una nueva percepción de la realidad que abandona el argumento a favor de capturar un momento fugaz (*capturing a fleeting moment*) (18). Se puede tratar, bien de un estado de conciencia del autor, bien de una impresión o, por fin, como explicó Paul Valéry: “la contemplación en cosas sensibles de relaciones inteligibles” (Busquets 122).

Las narraciones breves a las que nos referiremos en el presente artículo comparten los mismos rasgos: un argumento simplificado, personajes levemente esbozados, tiempo y espacio narrativos especificados, de modo que los mundos de ficción creados se pueden leer en términos de visiones utópicas de la realidad.

3. Laberintos textuales

Antonio Espina es, antes que nada, a diferencia de Chacel, Jarnés y Ayala, poeta. Su libro *Pájaro pinto*, publicado por primera vez en 1927 en *Revista de Occidente*, es un caso extremo de lirismo, abstractización y concisión. Espina afirma en una breve nota introductoria al volumen que su prosa es como una mezcla de prosa lírica y cinegrafía:

Entre la novela y el poema ya existe una zona de interferencia. Entre el poema novelar y la cinegrafía, la interferencia resulta mucho más sugestiva. Lo peor es que el interés argumental se suele perder bajo el desafuero de la fotogenia y de la metáfora. Se suele perder. (135)

La historia que da el título al volumen poetiza los horrores de la Primera Guerra Mundial utilizando la alegoría del Pájaro Pinto, un personaje del teatro infantil que se

vuelve serio y reflexivo después de contemplar las consecuencias de la guerra: huertos de cruces de madera. Un mensajero entre dos mundos, Pájaro vuela por encima de la tierra a comprobar “desoladoramente las mentiras grotescas que la humanidad radiaba desde cualquier punto de las cuatro panzas de la tierra a las indefensas cruces de madera” (141). El desengañado Pájaro pronto se entera del cinismo y de la inconsistencia de la naturaleza humana al visitar a las familias de las víctimas con el propósito de transmitirles el amor y la pena de los que habían luchado y muerto. Sorprendentemente no encuentra a nadie en casa, puesto que todos se habían ido al cine. Hasta el final de la historia se sugiere una emblemática superposición visual de la forma del pájaro, la forma de las cruces de madera y la de los aviones, en un despegue simbólico que advierte al mundo el olvido en que ha caído. El efecto perseguido se parece al de la imagen poética ultraísta cuya creación se basaba en el mismo procedimiento de fundir múltiples significados (en este caso, se dan tres significados a la vez). El intenso estado de tensión y ansiedad en la narración de Espina se ve contrarrestado por ironía y las alusiones librescas a E. A. Poe, Dante o la Biblia. El diálogo dramático, antitético y absurdo entre el personaje de Pájaro que pregunta por los señores idos al cine indica una acumulación de aguda angustia, aludida por la referencia directa a la “tremacióncharlotesca” (Espina 142) del protagonista.

Cabe mencionar que Espina había publicado en 1922, en el segundo número de la revista ultraísta *Horizonte*, cuatro micro textos de índole variada, encabezados por unos versos dedicados al personaje infantil citado: “El pájaro pinto canta con una sin voz de Muerte/ Con una sin voz de Muerte que jamás hubo en garganta/ Letanías de la Suerte. Jácara negra: la Suerte./ Pero ¿el corazón no advierte? /Pues ¡el corazón no advierte! / (Pues, al corazón decían que el pájaro pinto...)” (Espina, “Pájaro...” 1). Le siguen tres textos muy breves de forma aforística y el micro relato “Un naufragio”, el único que será integrado, sin ninguna modificación, en el volumen de 1927.

Ansiedad, miedo existencial, disolución espiritual, psiconeurosis son también las emociones del personaje del relato “Un naufragio”. Pablo, un funcionario anónimo que un día sufre una fuerte depresión, es la versión expresionista que Espina da al hombre a punto de perderse a sí mismo en un hundimiento irracional, lo que se ilustra por la caída en el espejo donde percibe su yo escindido:

Cerré las maderas del balcón y encendí la lámpara. Me acerqué al espejo del armario. Cerré los ojos. Luego los abrí y di un grito de terror. ¡Aquel estanque me zambullía, me tragaba! Me absorbía horizontalmente con tiraje de cordón umbilical, por el vientre. (216)

Como ‘hombre sin atributos’, Pablo se parece a otros protagonistas apáticos de la narrativa española, este tipo presentándose en la novela de Francisco de Ayala *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) y en la de Benjamín Jarnés *Locura y muerte de Nadie* (1929).

Bi o el edificio en humo, el último texto de Espina al que trataremos aquí, tiene una estructura narrativa más extensa y encaja en los confines de un relato realista. El autor experimenta con la fragmentación temporal de la historia que sigue el movimiento recordatorio del narrador. Un ingeniero de puentes narra en primera persona, desde un café de Madrid en el que se encuentra sentado, sus recuerdos de la existencia de un edificio elegante de tres plantas, que solía admirar hacía veinte años. A través de una analepsis narrativa, el lector es testigo de la belleza del antiguo edificio en el que vivían un vizconde, una solterona, un tendero judío llamado Isaac Bi, una bordadora virtuosa y, por fin, un poeta bohemio comparado con una gárgola y cuya identidad se esconde detrás de las figuras románticas de Werther y Manfred. De vuelta al presente se nos revela que el edificio acaba de sufrir un incendio devastador que provocó la muerte de uno de los habitantes. Se trata del poeta maldito que se suicidó al tirarse desde su buhardilla. A una primera lectura se desprende una interpretación social de la historia, que trata sobre la dramática transformación jerárquica en la sociedad de principios del siglo pasado, puesto que después de haber gastado toda su fortuna heredada, el dandi vizconde pierde el piso principal y se muda a la casa de la bordadora. Mientras tanto, la joven bordadora se casa con un médico y se trasladan al piso principal. Isaac Bi conseguirá comprar el piso de la solterona y durante el lapso de veinte años se vuelve millonario de sus negocios. Se perfilan por lo menos dos otros temas centrales relacionados, que son el tiempo y la representación a través de la memoria:

Veinte años pasados son veinte saltos sobre veinte vueltas de comba. Nuestros recuerdos, campanarios, doblan. Templos alegres. Se hurta el rato y luego se mata, quemándole con una cerilla. (207)

Desde el principio, entre el objeto representado —la casa— y el yo narrativo, se coloca un filtro que distorsiona el grado de transparencia y, por lo tanto, el grado de percepción: el cristal del escaparate del café desencadena el proceso recordatorio del narrador que empieza a observar la casa de enfrente, mientras que la vidriera y el espejo de la casa se convierten en un tipo de binoculares que acercan la mirada a los detalles del edificio o, al contrario, alejan la vista:

Detrás del cristal estoy yo. Entre el cristal y la elegante casa, que tiene al lado un solar madrileño, con el árbol triste, en el ángulo, y el farol, ha terminado de llover. (199)

Aquella tarde todo era cristal, vidriera y espejos. Tanto espejeaba la situación, que la propia realidad iba tomando un carácter alarmante. El telón pasa de folletín a revista, a puerto, menos desenfocado – y extinto – que en la celeridad del cinematógrafo. (200)

Otro vehículo de la memoria sería la liquidez transparente de la lluvia que en el caso del melodramático episodio del poeta maldito se vuelve en una fuerte tormenta. Por lo tanto, al agua se le otorga la misma cualidad reflejante del cristal que se interpone entre la mirada y la realidad observada.

La metáfora del espejo es muy frecuente al tratarse de la representación artística y de la interpretación de la realidad en la estética modernista española. El juego de reflejos que sugiere Antonio Espina alude en alguna medida a la deformación esperpéntica del modernismo grotesco y deshumanizado de Valle-Inclán con sus espejos cóncavos. Ortega y Gasset usa también la metáfora del cristal al explicar la relación que existe entre el objeto artístico y la realidad.² El cristal de la ventana que se sitúa entre el arte y la realidad es, en el caso de la literatura, representada por el lenguaje, tal como lo concibe Ortega. En el arte modernista, la contemplación de un objeto a través del cristal de una ventana puede tener dos resultados: la mirada del observador ignora la ventana y ve solamente el objeto, pero si

²⁴Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. [...] Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín, y, retrayendo el rayo ocular, detenernos en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal”(Ortega y Gasset 17).

el cristal es menos transparente, la mirada se detiene en la ventana e ignora el objeto. De la misma forma el lenguaje puede volverse auto-reflexivo. El cristal esfumado, así como el espejo cóncavo, captan la mirada del observador y ofrecen una nueva imagen del objeto que reflejan. Para Valle-Inclán la imagen de los espejos cóncavos, que es propia de la sátira caricatural, es una vía para descubrir la esencia de las cosas a pesar de que su forma quede irregular, casi irreconocible. El filtro deformante supone un lenguaje deformante. De hecho, el alcance de la naturaleza última de los objetos observables a través de la dislocación y la descomposición era el propósito de la primera ola de los movimientos de vanguardia, como el cubismo y el expresionismo.

A los escritores de la generación de 1927 el cinematógrafo les ofreció otro medio de explorar y deformar la representación de la realidad. Fue lo que Antonio Espina intentó experimentar en su narrativa breve. Fue también lo que hizo una de las pocas autoras de la avanzada española, Rosa Chacel. En el caso de la escritora vallisoletana mencionaremos solamente uno de sus primeros relatos que tratan el tema del trascurso del tiempo.

En 1928 Rosa Chacel publica un relato alegórico, “Chinina-Migone”, sobre la aparición y el crecimiento de un arte joven y rebelde: el cine. Como en su novela *Estación. Ida y vuelta*, Chacel adopta el punto de vista de un hombre que cuenta la historia de su esposa, Chinina, una pianista sentimental, hermosa y etérea, que es la propia encarnación del arte decimonónico: “el piano, negro lago donde Chinina, cisne, navegaba” (79). El nacimiento de su hija renueva el ambiente del hogar. Silenciosa y deslumbrante, la joven crece para convertirse en una estrella del cine: “Cuando la vimos aparecer en la pantalla sentimos que solo dejando nuestras vidas podríamos seguirla” (85). Sus padres temen perderla, lo que finalmente ocurrirá cuando la hija abandone la casa a pesar de la desesperación y la furia de su familia. Un gesto de rebeldía anticipa su marcha: “Sentimos algo, como el terror de la guillotina, cuando supimos que ya nunca la nueva estética consentiría que ondease en el fondo de un film la blanda cabellera del Vesubio” (88). El relato de Chacel dibuja la figura alegórica de una mujer que define el arte cinematográfico como caprichoso, irregular, incomprensible para las generaciones anteriores y, sin embargo, un arte que no deja de ser popular:

Nuestros ojos se mancharon de su tragedia indeleblemente [...] de tal modo nuestras almas fueron turbadas por ellas que rehusaban después todo naciente optimismo, temían que cesase el vértigo y fuera preciso enfrentar su recuerdo. (88)

La visión introspectiva de Chacel acerca del arte nuevo se coloca al otro extremo de la visión vitalista y apasionada de Benjamín Jarnés.

En un primer ejemplo se verá que el pensamiento utópico, más que construir mundos de ficción idealizados, determina cierta visión innovadora del arte de avanzada. En 1926, Benjamín Jarnés publica su novela *El profesor inútil*, un texto formado por breves secuencias narrativas casi independientes que giran alrededor del mismo protagonista masculino. La obra de Jarnés, en general, y su novela, en particular, comparten dos características importantes con la mayoría de los escritores que fueron influenciados por las ideas estéticas de José Ortega y Gasset: la preocupación con el arte joven (especialmente la literatura) y la necesidad de una nueva conceptualización teórica de la creación literaria. En un episodio autor reflexivo de la novela jarnesiana, la voz narrativa describe un paisaje alegórico, una utopía libresca, cuya belleza, variedad y equilibrio deberían ser los corolarios de una nueva visión de la literatura:

Busco siempre un libro donde cada página es una dulce y penosa excursión por breñales sensitivos, donde el hombre inquieto [...] elige todos los caminos, hasta dar con el más bello, no rectilíneo, sino en espiral, que es la línea más graciosa del arte, la más fértil en repliegues donde florece la sorpresa [...] Encantador laberinto donde se olvidan las tijeras. (117)

El fragmento citado forma parte de una secuencia mucho más extensa que alude a una utopía literaria, en el sentido de un no-lugar idealizado, que conceptualiza el arte como la exploración de la naturaleza indómita y como la exploración de las profundidades del espíritu humano. La analogía de raíz romántica entre la naturaleza y el arte sirve a Jarnés para desarrollar sus principios estéticos de integralismo, gracia y vitalidad, a través de una compleja cadena de metáforas e imágenes poéticas. El concepto de integralismo supone una posición unificadora, más abierta hacia el arte modernista y de vanguardia que hacia cualquier otra tradición literaria. Esta idea determinó que los críticos viesan en Jarnés a un

promotor de una visión humanista del arte, menos rompedora o deshumanizada que sus compañeros de generación. Para Jarnés sus postulados artísticos tienen su origen en las creencias personales sobre la vida humana.

La producción narrativa de Jarnés suscita un interés especial en cuanto a las características formales. Varias de sus novelas se forman como conjunto de narraciones breves —viñetas— cuya coherencia y unidad vienen dadas por la presencia del personaje-protagonista. Sin embargo, se conoce un solo volumen de relatos publicados por el autor, *Salón de estío*, de 1929. Además, la “Nota Preliminar”, el primer texto de la colección, abarca dos micro relatos que Jarnés introducirá en la versión de 1934 de su novela *El profesor inútil*, confirmando una vez más su costumbre de volver a escribir e insertar los mismos textos en obras distintas. Sus dos relatos a los que aludiremos, “Andrómeda” y “Circe”, comparten el mismo tema existencialista del descubrimiento de sí mismo a través de experiencias cruciales de la vida y el trasfondo mitológico evidente desde el título. Tal como ocurre en muchas obras del autor aragonés, el protagonista es el alter ego del escritor, Julio Aznar.

“Andrómeda” cuenta la experiencia edénica de intimidad y soledad en un paisaje pastoril, situado en las afueras de la ciudad de Augusta, entre un Perseo moderno y reticente y Carmela, una estrella de vodevil a quien encuentra desnuda y atada a un árbol y a la que rescata, como en la historia mitológica aludida en el título. El héroe moderno prefiere la intensidad de la aventura erótica del momento, transcurrida en las ocho horas desde el encuentro hasta la vuelta a casa, a un compromiso más largo. La historia acaba cuando regresan a la ciudad y sus caminos se separan, puesto que cada uno tiene que volver a su vida anterior.

Veía dos Star: la llorona, hija de los dioses, y el pícaro golfillo de americana. Ninguna era aún la mujer. Y era preciso decidirse, antes de continuar la aventura, por crear un tipo intermedio entre el Olimpo y el Arroyo. (*Salón de estío* 23)

La urgencia de la experiencia enriquecedora del presente en una ciudad fascinante, de una geometría perfecta, como Barcelona, representan las coordenadas del relato de “Circe”. Publicado por primera vez en el número 45 de la *Revista de Occidente* de 1927, integrado luego como relato autónomo en el volumen de 1929, “Circe” llegó a formar parte de la novela de 1932, *Lo rojo y lo azul*.

La Gran Vía Diagonal extendía sobre Barcelona sus enormes brazos oblicuos, de los que colgaba la ciudad por robustos cables, posibles caminos paralelos que se abrían ante Julio invitando lea exploraciones sin fin. Rectas cruzadas perpendicularmente, panal inmenso donde, lentamente, se iban ennegreciendo las celdillas. (46-47)

Como en el caso del personaje del profesor inútil, las andaduras urbanas del protagonista, el mismo Julio Aznar, esta vez joven soldado, tienen una finalidad temporal: “crearse un presente, elaborarse un porvenir”(53). El viaje homérico, de marcada similitud joyceana, sorprende la búsqueda de sí mismo y el examen de la vida a través de la experiencia del erotismo y de la muerte. Como en toda la narrativa jarnesiana, la juventud, la belleza y las referencias mitológicas en la construcción de los personajes concurren con el fragmentarismo, la interiorización y confusión de la trama. Tanto “Andrómeda” como “Circe” tratan con ironía a sus héroes masculinos y sus experiencias fracasadas, ante las exigencias de los personajes femeninos enigmáticos y exigentes.

Francisco Ayala, como Jarnés, volvió a escribir algunos episodios mitológicos de una manera paródica, humanizando dioses, héroes, santos; llevándolos junto a los mortales; dejándolos vivir en un mundo actual marcado por los objetos del presente inmediato: una rueda de bicicleta, una máquina de escribir o unos grifos de níquel, para mencionar solo unos cuantos. Se trata sobre todo de los relatos que componen el volumen *Cazador en el alba*, de 1929, como “Susana saliendo del baño” o “Medusa artificial”. Para Ayala la literatura deja de ser una manera para la imaginación humana de escapar la realidad e huir a un lugar lejano e idealizado. Su belleza eterna y su virtud pueden ser traídas a nuestro mundo a través de estas historias de trasfondo mitológico. Algunos relatos del volumen mencionado dibujan un universo sensible en tonos oscuros. Mientras Espina se basa sobre todo en técnicas de la deformación expresionista y en alegorías para sugerir intensas emociones de ansiedad y dolor, Ayala emplea más bien imágenes surrealistas, caóticas y violentas para indicar los sentimientos de confusión y pena.

Antonio Arenas, el protagonista de *Cazador en el alba*, es un soldado que regresa del frente del norte de África y tiene que habituarse a su nueva vida en Madrid, aunque sigue atrapado entre dos mundos, entre el pasado y el presente, entre la realidad y el sueño.

El espacio abierto de la ciudad es una máquina viva, donde la naturaleza difícilmente puede abrirse paso: “tensas redes del teléfono, cauterio de la ferroviaria, el rastro precario del automóvil en el polvo” (23). En la compañía de las mujeres, el espacio cerrado del burdel y del salón de baile se desrealiza en una Arcadia esperanzadora para el joven soldado:³

Solicitaba la apertura de un paraíso incógnito, lleno de manzanas luminosas y de mujeres artificiales, que hacían señas desde lejos a su alma rústica, de Hércules, donde pastaban las lentas ovejas de su pensamiento [...] El salón de baile era un prado. Un hermoso y lírico prado, donde la pianola —vaca próvida en armonías— rumiaba, paciente, un rollo de verdes y jugosas notas. (26, 28)

Aurora, la enamorada de Antonio, comparte muchos rasgos de la tipología femenina jarnesiana: “divinidad, inaccesible, inabordable, siempre en cierto grado de ausencia” (41). Juntos los dos recorren la ciudad invernal y vuelven al espacio surrealista, sugerido a través de imágenes violentas de marcada resonancia lorquiana y greguerías ramonianas:

Las aspas luminosas de los rascacielos volteaban miradas amplias. Las esquinas devoraban grupos de gente aterida; oscilaban las empañadas puertas, y los gallos, pendientes, se derramaban en rizada bola de colores. (39)

En los demás relatos del volumen, como “Hora muerta” y “Polar, estrella”, Ayala resalta los atributos industriales y futuristas del ambiente urbano, la “gran plataforma giratoria” (74). El protagonista de “Hora muerta” deambula por la ciudad con un perro disecado bajo el brazo, en una ciudad irreal: “destacada, violenta, geométrica” (73). En este ambiente descompuesto presenciamos la desintegración del individuo. El personaje anónimo de “Polar, estrella” se suicida después de enamorarse perdidamente de una estrella

³ El título del relato de Ayala remite al mito de Hércules (Heracles) y a uno de sus diez trabajos: la captura de la cierva de Cerinea, de Arcadia. Como ocurre en la narrativa de Benjamín Jarnés, los personajes son personas comunes y corrientes a las que se les da un nombre mitológico o cierto simbolismo mitológico, para indicar una determinada tipología comportamental.

de cine nórdica, distante e intangible, cuya imagen se ve ‘disociada’ cuando la proyección de la película se detiene sobre la pantalla del cine.

Los relatos de Ayala sorprenden la vida diaria de sus personajes en un escenario urbano con el cual se relacionan estrechamente. El discurso narrativo presenta en todo el volumen cierta unidad y cohesión en cuanto a las técnicas empleadas: atomización de los episodios narrados, desorden temporal, perspectiva íntima, sensorial, dimensión mitológica, lenguaje figurativo.

4. Conclusión

Cabe destacar en el caso de todos los cuatro escritores la unidad existente entre la forma del relato y los temas y personajes tratados. El pensamiento (anti)utópico se refleja en la construcción del ambiente de ficción, en la imagen de los personajes idealizados a través de las referencias mitológicas, o bien en los episodios metatextuales.

La visión de Jarnés destaca por el mundo utópico escapista que el autor imagina, como referencia a un pasado y a una tradición literaria y cultural, aunque la dimensión espacio-temporal se identifica siempre en un presente impreciso. Mientras tanto Espina, Chacel y Ayala construyen más bien mundos distópicos, ubicados en la trivialidad cotidiana de la época, con referencia directa, por un lado, a un trasfondo histórico y social, sobre todo en el caso de Espina, por otro lado, a las innovaciones tecnológicas de principios del siglo veinte, en el caso de Ayala, y por fin a la revolución cultural representada por el cinematógrafo, en los casos de Chacel y Ayala.

Bibliografía

Corpus:

AYALA, Francisco. *Cazador en el alba*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

CHACEL, Rosa (1928). “ChininaMigone.” *Revista de Occidente*XIX(enero-marzo 1928): 79-89.

ESPINA, Antonio, “El pájaro pinto” en *Horizonte*, época 1, Noviembre no. 1, 1922

ESPINA, Antonio. *Pájaro pinto, Luna de copas*. Madrid: Cátedra, 2001.

JARNÉS, Benjamín. *El profesor inútil*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

---. *Salón de Estío y otras narraciones*. Zaragoza: Larumbe, 2002.

Utopía y anti-utopía en la narrativa breve
de Antonio Espina, Rosa Chacel, Benjamín Jarnés y Francisco Ayala

Estudios:

- BUSQUETS, Loreto. "El arte deshumanizado de Góngora y Alberti." *Cuadernos Hispanoamericanos* 485-486 (noviembre-diciembre 1990): 119-136.
- CLAEYS Gregory, ed. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- GARCÍA, Miguel Ángel. *El Veintisiete en Vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- LOUGH, Francis, ed. *Hacia la novelanueva, Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang, 2000.
- MAY, Charles. "I am your brother." *Short Story Studies*. Create Space Independent Publishing Platform, Kindle DX version de Amazon.com, 2013.
- MUMFORD, Lewis. *The Story Of Utopias*. New York: Boni and Liveright, Kindle DX version de Amazon.com, 1922.
- ORTEGA Y GASSET. *La deshumanización del arte*. 15ª ed. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2004.
- PATEA, Viorica, ed. *Short Story Theories – A Twenty-first-century Perspective*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2012.

Zsuzsanna Csikós
Universidad de Szeged

Un género atípico con realidades insólitas: los articuentos de Juan José Millás

Recibido 15.09.2015 / Aceptado 07.11.2015

Resumen: Las narraciones breves de Juan José Millás publicadas en el volumen *Articuentos completos* (2011) se consideran atípicas, no sólo por su género mezclado o híbrido, sino por sus enfoques no habituales, puesto que ofrecen una ruptura con el modo tradicional de ver la realidad y descubrir otras dimensiones de la existencia humana. Los articuentos del autor español relatan cosas simples, cotidianas, en pocas palabras. Al mismo tiempo, a pesar de esta aparente sinceridad, los relatos, debido tanto a la gran variedad de referencias intertextuales, elementos fantásticos y una buena porción de humor e ironía incluidos en ellos, como a las múltiples formas y posturas insólitas aplicadas por parte del autor, son capaces de reflejar el complicado proceso de la existencia cotidiana del ser humano y demostrar la complejidad de su conciencia.

Palabras clave: Juan José Millás, articuento, insólito, intertextualidad, pluralidad

Abstract: The short stories of Juan José Millás, published in the volume *Articuentos completos* (2011), are considered atypical not only because of their mixed or hybrid genre, but also by reason of their unusual approaches, as they offer a break with the traditional way of seeing reality and discovering other dimensions of the human existence. The Spanish author's *articuentos* tell us about simple, everyday things with a few words. At the same time, despite this apparent sincerity, his stories, due to the great variety of intertextual references, fantastic elements and some humour and irony, and also to the many forms and unusual positions applied by the author, are able to reflect the complicated process of everyday human existence and to demonstrate the complexity of their conscience.

Key words: Juan José Millás, short story, atypical, intertextuality, plurality

Introducción

Las narraciones breves de Juan José Millás (Valencia, 1946)¹ recogidas en *Articuentos completos* (2011) se consideran atípicas, no sólo por su género mezclado o híbrido, sino por sus enfoques no habituales, ya que ofrecen una ruptura con el modo tradicional de ver la realidad y son capaces de descubrir otras dimensiones de la existencia humana. El autor define el articuento como “crónicas del surrealismo cotidiano dosificadas en perlas”.² En esta definición Millás no incluye criterios genéricos, sin embargo, él mismo menciona, a propósito del nacimiento de este término, lo siguiente: “la primera vez que recopilé una serie de textos, pensé que eran un híbrido entre el artículo periodístico y el cuento. Estos textos eran muy confusos desde el punto de vista del género.”³ Las críticas surgidas acerca de este vocablo insólito insisten también en su aspecto genérico y destacan su carácter heterogéneo. Ana Mancera Rueda define el articuento “como un subgénero periodístico, resultado de la hibridación entre el microrrelato y la columna de opinión.”⁴ En *La Vanguardia*, Pedro Vallín, a propósito de la publicación de *Articuentos completos*, escribe lo siguiente: “insólitas columnas de opinión, insólitas por esa singularidad de querer ser cuentos y comentarios de actualidad al mismo tiempo.”⁵ A su vez, Fernando Valls insiste en la hibridez genérica de los textos de Millás, que son artículos de prensa, “pero por los procedimientos retóricos y los motivos que utiliza están a veces más cerca de los clásicos textos de ficción”.⁶ José María Nadal García, por fin, considera que los textos de Millás son una mezcla de cuento, artículo de opinión político-social sobre un asunto de actualidad, diario y poema en prosa.⁷

¹ Juan José Millás es conocido ante todo como novelista, por sus novelas publicadas a partir de los años 80. Entre sus obras más conocidas se encuentran *Letra muerta* (1984), *El orden de tu nombre* (1988), *La soledad era esto* (1990), *El orden alfabético* (1998).

² Juan José Millás. *Articuentos completos*. Barcelona: Seix Barral, 2011. s. p.

³ Ginés S. Cutillas. “Entrevista a Juan José Millás.” *Quimera* 354 (2013): p. 9.

⁴ Ana Mancera Rueda. “El «articuento»: una tradición discursiva a medio camino entre el periodismo y la literatura.” *Espéculo* 43. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/articuen.html>> [01/01/2015]

⁵ Pedro Vallín. “Cuentos a la orilla de lo real”. *La Vanguardia* 1 de diciembre de 2011. p. 40.

<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/12/01/pagina-40/88271790/pdf.html?search=juan%20jos%C3%A9%20mill%C3%A1s>> [01/01/2015]

⁶ Fernando Valls. “Entre el artículo y la novela: La poética de Juan José Millás.” *Juan José Millás*. Eds. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas. Madrid: Arco, Libros, Cuadernos de narrativa, 2009. p.120.

⁷ José María Nadal García. “Las columnas periodísticas de tipo creativo y la narratividad: la lógica narrativa y los artículos de Juan José Millás en El País”. *Tropelias* 12-14 (2001-2003): p. 378.

Un Comentario Paratextual

El primer volumen que recoge los articuentos de Millás y emplea este término en el mismo título se publica en 2001 por la editorial Alba, en la edición y con el prólogo de Fernando Valls. Se trata del libro intitulado simplemente *Articuentos*, que contiene unas 190 piezas escritas entre 1993-2000. Su ordenación y clasificación responden a los temas y las obsesiones habituales de la obra de Juan José Millás, tal como lo sugieren los cuatro bloques temáticos del libro que son “Identidad e identidades”, “Los entresijos de la realidad”, “Moralidades”, “Asuntos lingüísticos”. En el excelente prólogo titulado “Los articuentos de Juan José Millás en su contexto”, Valls pone de relieve el problema de la realidad en la literatura millasiana y afirma que la obra narrativa de Millás es el ejemplo perfecto de una literatura crítica.⁸

El tomo *Articuentos completos* publicado diez años más tarde contiene unas 580 piezas y se divide en cinco ejes temáticos que son “Cuerpo”, “Mente”, “Lenguaje”, “Sociedad” y “Cajón de sastre”. El prólogo de este libro lo escribe el autor mismo y se puede leer como un articuento más, pues se trata de una metaficción que narra el proceso de la gestación del volumen y tiene una estructura fundada en parejas de conceptos antagónicos. El autor termina este texto como un Pierre Menard moderno: “es muy posible que dedique los próximos años a escribirlos de nuevo punto por punto y letra por letra, para no repetirme.”⁹ Esta idea, muy millasiana por lo demás, parece a primera vista igual de absurda que la del mencionado personaje de Borges, “cuya admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel Cervantes.”¹⁰ Se pueden intuir aquí dos temas fundamentales de la literatura, que tienen una especial relevancia en los universos de Millás y del gran maestro argentino: la importancia de la lectura y la libertad de la interpretación.

Según la conocida fórmula de Pío Baroja, “la novela es un saco donde cabe todo”. Efectivamente, al leer el libro de Millás, se puede tener la impresión de que las piezas de este tomo ofrecen un examen meticuloso y fragmentario de nuestra realidad y forman una novela-mosaico, una novela compleja que aspira a la totalidad y cuyo protagonista sería la

⁸ Juan José Millás, *Articuentos*. Ed. Fernando Valls. Barcelona: Alba, 2001. p. 18.

⁹ Juan José Millás. *Articuentos completos* (e-book). Barcelona: Seix Barral, 2011. p. 4.

¹⁰ Jorge Luis Borges. *Páginas escogidas*. La Habana: Casa de Las Américas, 1988. p. 274.

propia realidad caótica de nuestro tiempo, tanto española como universal. Claro, los puntos de vista pueden variar, pero lo que es evidente es la concepción dual: Millás opta aquí por la narración breve sin abandonar, no obstante, el género de la novela. En cierto sentido, el propio título del libro sugiere esta idea, ya que podemos leer estas piezas por separado y verlas, bien como historias reales, bien como meras ficciones, pero al mismo tiempo, podemos concebir la suma de estos textos como un conjunto unitario. El autor mismo menciona *El relato del naufrago* de García Márquez como un excelente ejemplo de este tipo de obras. “Es un reportaje que en su día se publicó por entregas en el periódico [...] pero [que] puede ahora ser leído sin que el lector sepa que habla de un suceso real.”¹¹

Vale la pena echar un vistazo a las cubiertas de las dos ediciones. En la de *Articuentos* se ve la silueta de una rayuela con sus pequeñas casillas, mientras que la portada de *Articuentos completos*, diseñada por Diego Mallo, es más bien un pastiche, puesto que representa un libro del que sale una figura ambigua, mitad hombre mitad mujer. La rayuela es sin duda una clara referencia intertextual a la novela homónima de Julio Cortázar. Sin matizar los posibles paralelismos y correspondencias, solo destacaría el hecho de que, más allá de la posibilidad de diferentes lecturas que ofrecen estos libros, la búsqueda del sentido de la vida llevada a cabo por el protagonista cortazariano, Horacio Oliviera, es semejante a lo que escribe Millás en “Vivir intensamente”: “Escribimos y leemos novelas porque nos vuelve locos aquello de que carecemos: el sentido”.¹² La imagen insólita de la cubierta de *Articuentos completos* —este cajón de sastre, según lo indica el título del último capítulo— sugiere una idea semejante y simboliza nuestra existencia sometida a una constante metamorfosis. La identidad del hombre contemporáneo aparece como una serie de variaciones que nunca terminan de fijarse definitivamente.

Dualidades y Usurpaciones

“El aspecto del doble está directamente relacionado con la teoría de la escritura y la cosmovisión de Millás”,¹³ considera uno de sus comentadores. La dualidad es uno de los

¹¹ Cutillas. *op. cit.* p. 9.

¹² Millás. *op. cit.* 2011. p. 557.

¹³ DomingoRódenas de Moya. “La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás”, *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*. Eds. Alexis Grohmann y Marerten Steenmeijer. Madrid: Verbum, 2006. p. 71.

Un género atípico con realidades insólitas: los articuentos de Juan José Millás

elementos esenciales de los articuentos que está presente en todos los niveles de estas narraciones: por un lado, en el género, por otro lado, en el modo de tratar los temas, ya que lo anecdótico está mezclado con las reflexiones sobre los fenómenos y anomalías de nuestra existencia individual y social; por fin, en la consideración de la inestabilidad de las fronteras entre lo real y lo fantástico, así como entre la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, el delirio y la lucidez, lo visible e invisible, los objetos inanimados y los seres vivos. Como el autor mismo expresa en “El Jano”: “No podemos vivir sin ser dos, pero al mismo tiempo se nos hace insostenible la existencia del segundo.”¹⁴ La mayoría de los articuentos se relatan en primera persona y, dada la mencionada heterogeneidad genérica de estas obras, llegamos a la conclusión de que el narrador también está presente en sus relatos de dos maneras diferentes: de una parte, como una voz ficcional propia del cuento literario y, de otra parte, como una voz real, propia de un columnista de opinión.¹⁵

El problema de la dualidad está estrechamente enlazado con el de la usurpación. Si antepone esta palabra a los grupos temáticos del libro, damos con algunas de las modalidades de expresar la complejidad y la dicotomía de nuestra existencia cotidiana: la usurpación del cuerpo, la usurpación de la mente, del lenguaje y de la sociedad. Por otra parte, al usar este término solo en un contexto literario y con una connotación meramente positiva, nos encontramos con el fenómeno de la intertextualidad.

Se puede leer en “Lógicas estacionales”: “todo en la vida pasa por algo, todo en la vida es puro azar.”¹⁶ Esta aparente contradicción, que de hecho es una afirmación simultánea de dos visiones antagónicas, nos lleva a la dicotomía entre la verdad y la apariencia y así, a la “epistemología de la extrañeza.”¹⁷ Vamos a ver algunos casos concretos para ilustrar las diferentes formas de dualidades y usurpaciones insólitas.

En Millás las partes del cuerpo funcionan como alegorías del comportamiento individual y social: “Nuestro cuerpo es como una maqueta del universo.”¹⁸ Cuando surge un fallo en su funcionamiento, esto indica cierta anomalía de la realidad circundante.

¹⁴ Millás. *op. cit.* 2011. p. 141.

¹⁵ Irene Andrés-Suárez. “Los microrrelatos de Juan José Millás: bienvenidos a Cifralandia.” *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Coord. Francisca Noguero Jiménez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 26.

¹⁶ Millás, *op. cit.* 2011. p. 121.

¹⁷ Domingo Ródenas de Moya. *op. cit.* 2006. p. 62.

¹⁸ Millás. *op. cit.* p. 59.

Sumergirse en nuestro cuerpo, además, incita a un viaje infinito en las profundidades de nuestra existencia. Por otra parte, ciertos fantasmas millasianos se encarnan en seres invisibles, en extraterrestres, en robots o en muertos, y a través de estas formas cuestionan la realidad y, especialmente, las perturbaciones mentales de las que sufre el hombre contemporáneo. Según Millás: “Hay un punto de la vida en el que todo comienza un proceso de desrealización.”¹⁹

Por su parte, muchas veces los objetos cobran vida de forma independiente y llegan a manipularnos. Así, el libro lee al narrado, o bien los lectores formamos parte del libro que estamos leyendo. De hecho, estos procedimientos narrativos son un fiel reflejo de la manipulación que sufrimos por parte de los medios de comunicación y de los noticieros. En otras ocasiones, los objetos entran en nuestro cuerpo o en nuestra mente y usurpan nuestra identidad, como el galán del articuento homónimo, “El galán”, que ha robado la mujer del narrador y ahora vive con ella. El significado connotativo del título sugiere que, al convertirse en ser humano, este objeto puede ofrecer a la mujer precisamente lo que le faltaba de su relación con el narrador, ya que el galán “la llena de atenciones.”²⁰ Esta metamorfosis muestra claramente la ruptura de las relaciones humanas, la incomunicación y la cosificación de las convivencias contemporáneas. Por fin, otras veces los objetos imitan la existencia humana y viven una vida autodestructiva (como por ejemplo la ropa que envejece si no se usa). Asimismo, los objetos son capaces de comunicarse entre sí (como, por ejemplo, los bolsillos o los armarios empotrados). Millás tiene una verdadera obsesión por ciertos objetos, como los maniqués, los zapatos, los calcetines, las cañerías que funcionan como el cordón umbilical. Estas manipulaciones debidas a los objetos o las usurpaciones que ellos llegan a hacer indican la falta de algo esencial en nuestras vidas y en nuestras relaciones.

Unos articuentos están dedicados a ciertos temas predilectos del autor y están narrados en primera persona singular, formando así una serie aparte. Considerar el hecho de fumar como elemento constitutivo de nuestra identidad parece ser un acercamiento bien raro a este tema, pero así lo presentan los articuentos intitolados “La tos”, “El chupete sin humo”, “Horóscopo” y “Un brujo fantástico”. Si somos fumadores empedernidos, pues, este

¹⁹ *Ibid.* p. 126.

²⁰ *Ibid.* p. 179.

hecho forma parte integrante de nuestro ser; y si dejamos de fumar, algo esencial de nuestro ser se va a perder, o sea que dejaremos de ser la misma persona de antes. Sin embargo, la cosa no termina aquí, ya que, con un giro muy millasiano, el autor-narrador afirma que el tabaco, igual que todas las adicciones, llegan a usurparnos y es por eso que lo odiamos. Una vez más estamos ante la dicotomía y lo mismo pasa en los articuentos dedicados a los padres. En “El funcionamiento de la cabeza” el narrador muestra que ama y odia al mismo tiempo a sus padres, puesto que por un lado quiere que mueran, pero por otro lado llora porque no quiere vivir sin ellos. En otro articuento sobre el mismo tema (“Maniobra”) sugiere que sus padres usurpan su vida y que ellos viven la vida que él debería vivir.

La usurpación debida al lenguaje se manifiesta en la irresistible tendencia del hombre contemporáneo de hablar continuamente y en su despreocupación a la hora de convertir las relaciones personales íntimas en un ‘secreto a voces’. El mundo virtual, las redes sociales, los móviles irrumpen en la esfera privada y la usurpan: “Todo el mundo habla. No hacemos otra cosa que hablar. La atmósfera está completamente llena de conversaciones.”²¹

Metáforas e Intertextos

Jorge Luis Borges considera que la literatura es la repetición de ciertas metáforas predilectas. Las metáforas de Millás se refieren a la existencia cotidiana del ser humano que él identifica con una película no rodada y con la escritura: “estamos hechos de palabras como la Biblia o el Quijote” (“Palabras”),²² o bien “la vida es lo contrario de una novela: le sobran casi todas las páginas” (“Vivir intensamente”).²³ Los números también tienen la capacidad de identificarnos. Se puede describir toda una vida con la ayuda de los números y es posible usar el orden numérico en vez de las letras. Dice un crítico: “Para Millás los números poseen una fuerte carga simbólica y el mundo que forman es tan complicado, incomprensible y lleno de prejuicios como el de los humanos.”²⁴

Se mencionan varias referencias intertextuales con respecto a la narrativa de Millás y los nombres mencionados con mayor frecuencia son Borges, Unamuno, Cervantes y

²¹ *Ibid.* p. 261.

²² *Ibid.* p. 275.

²³ *Ibid.*, p. 557.

²⁴ Irene Andrés-Suárez. *op. cit.* p. 183.

Poe.²⁵ Por su parte, el autor mismo insiste mucho en la influencia de la obra kafkiana y destaca con máxima admiración “La metamorfosis” que comenta en estos términos: “Es la novela más simple que conozco y la más compleja que he leído. Reúne dos condiciones antagónicas: es simple y compleja a la vez y esto es una virtud casi inalcanzable.”²⁶

Los intertextos son abundantes y variados: alusiones directas a libros y películas o referencias indirectas, que se detectan gracias a las semejanzas temáticas. Uno de los temas que se repite mucho está relacionado con los ya mencionados aspectos de la dualidad y de la usurpación. “Ladrones del yo” se basa en la usurpación de la identidad, que es el tema principal de los ocho relatos del primer libro de cuentos de Borges, *Historia universal de la infamia* (1935). Por otra parte, es muy obvio el paralelismo temático entre el articuento “Una tontería” y “La puerta condenada” de Julio Cortázar: así, el narrador de Millás cree oír la tos de su mamá muerta del otro lado de la pared, mientras que al protagonista del cuento cortazariano le parece que en el cuarto contiguo se oye llanto de un niño. Un recuerdo o un trauma infantil profundamente enterrado en la memoria de una persona puede causar este sentimiento falso.

Varios de los articuentos presentan el desdoblamiento del autor: tanto en “Problemas de cabeza” como en “Sensación de descanso” asistimos al encuentro de dos Millás, lo que remite evidentemente a los famosos relatos de Borges, “El otro”, donde dialogan el Borges joven y el viejo, y “Borges y yo”, que ofrece la parábola de una identidad doble, la de Borges hombre corriente y la del escritor. ¿Cuál es el verdadero y cuál es el falso de los dos hombres idénticos? Una vez más, la respuesta depende de la perspectiva por la que optamos.

Borges es, de hecho, uno de los autores que más marca el universo narrativo de Juan José Millás. En “La pasión por la sinopsis” hay una alusión explícita al *aleph* borgeano, que está mentado con referencia al deseo humano de tener concentrado mucho poder en un espacio muy reducido. Por otra parte, la dicotomía de la fugacidad de la vida se expresa en el articuento “Efímero”, donde el autor cita literalmente un verso del poema borgeano “Ya no seré feliz”: “La vida es corta aunque las horas son tan largas.”²⁷ Siguiendo la lista de las referencias borgeanas, el articuento “Quizá soy uno de ellos” de Millás es una versión

²⁵ José MaríaNadal García. *op. cit.*p. 388.

²⁶ Cutillas. *op. cit.* p. 8.

²⁷ Millás. *op. cit.* p. 275.

Un género atípico con realidades insólitas: los articuentos de Juan José Millás

moderna de “Ruinas circulares”, puesto que se basa en la idea del ‘soñador soñado’, pero en el caso de esta versión contemporánea la incertidumbre con respecto al grado de realidad de nuestra existencia surge del recelo ante los robots que parecen ser capaces de imitar la vida humana e incorporarse de forma invisible en la sociedad. Como dice el narrador: “Con frecuencia es tan difícil saber en qué lado del espejo nos encontramos.”²⁸

A Modo de Conclusión

Los articuentos del autor español relatan cosas simples, cotidianas, y lo hacen con pocas palabras. A pesar de la aparente sinceridad del autor, las narraciones breves de Millás se basan en una erudición impresionante y manejan una rica gama de procedimientos literarios, que van desde la gran variedad de referencias intertextuales a la presencia de los elementos fantásticos, así como al constante empleo del humor y de la ironía, todo eso con el fin de reflejar el complicado proceso de la existencia cotidiana del ser humano y demostrar la complejidad de su conciencia.

Bibliografía

- ANDRÉS-SUAREZ, Irene. “Los microrrelatos de Juan José Millás: bienvenidos a Cifralandia.” *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Coord. Francisca Noguero Jiméneez. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. 179-190.
- ANDRÉS-SUAREZ Irene y CASAS, Ana. eds. *Juan José Millás*. Madrid: Arco, Libros, Cuadernos de narrativa, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Páginas escogidas*. La Habana: Casa de Las Américas, 1998.
- CUTILLAS, Ginés S. “Entrevista a Juan José Millás.” *Quimera* 354 (2013): 4-29.
- MANCERA RUEDA, Ana. “El «articuento»: una tradición discursiva a medio camino entre el periodismo y la literatura.” *Especulo* 43, noviembre/2009-febrero 2010. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/articuen.html>> [01/11/2015]
- MILLÁS, Juan José. *Articuentos*. Ed. Fernando Valls. Barcelona: Alba, 2001.
- *Articuentos completos*. Barcelona: Seix Barral, 2011.

²⁸ *Ibid.* p. 88

- NADAL GARCÍA, José. "Las columnas periodísticas de tipo creativo y la narratividad: la lógica narrativa y los artículos de Juan José Millás en El País." *Tropelias* 12-14 (2001-2003): 377-392.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. "La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás." *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Ed. Alexis Grohmann y Mararten Steenmeijer. Madrid: Verbum, 2006.
- VALLÍN, Pedro. "Cuentos a la orilla de lo real." *La Vanguardia* 1 de diciembre de 2011.
<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/12/01/pagina-40/88271790/pdf.html?search=juan%20jos%C3%A9%20mill%C3%A1s>> [01/11/2015]
- VALLS, Fernando. "Entre el artículo y la novela: La poética de Juan José MillásValls. *Juan José Millás*. Eds. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas. Madrid: Arco, Libros, Cuadernos de narrativa, 2009. p. 117-130.

METAPHORA



Ilinca Ilian Țăranu
Universidad de Oeste de Timișoara

La novela moderna y la problemática de la ironía

Recibido 05.09.2015 / Aceptado 15.10.2015

Resumen: La concepción ampliamente aceptada según la cual existe una inextricable vinculación entre la ironía y la novela moderna fue teorizada a principios del siglo XX por Georg Lukács en su *Teoría de la novela* y retomada a finales de la misma centuria por Milan Kundera en su *Arte de la novela*. Esta visión sobre la novela moderna como fundamentalmente irónica permite, no obstante, ciertas revisiones. En la primera parte de este artículo señalaremos la confusión terminológica que deriva del uso de la palabra *ironía* en dos acepciones distintas, referentes a la ironía romántica en el caso de Lukács y a la ironía posmoderna en el caso de Kundera. En la segunda parte del artículo comentamos brevemente el libro de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Irony*, que se propone limitar la utilización inmoderada de este concepto en el ámbito de la crítica y la teoría sobre la novela.

Palabras clave: ironía, novela moderna, Georg Lukács, Milan Kundera, Wayne C. Booth

Abstract: The widely accepted idea according to which there is an intricate connection between irony and the modern novel was theorized at the beginning of the 20th century by Georg Lukács in his work *The Theory of the Novel* and reanalysed at the end of the same century by Milan Kundera in *The Art of the Novel*. This view of the modern novel as essentially ironic allows, however, certain reviews. In the first part of this article we will point out the terminological confusion that derives from the use of the word *irony* with two different meanings: one of them referring to the romantic irony, in Lukács's case, and the other one to the postmodern irony, in Kundera's case. In the second part of the article we will briefly discuss Wayne C. Booth's work, *The Rhetoric of the Irony*, which intends to limit the excessive use of this concept in the context of novel criticism and theory.

Key words: irony, modern novel, Georg Lukács, Milan Kundera, Wayne C. Booth

1. Lukács: la concepción romántica

Presente en la mayoría de las bibliografías sobre el género literario inaugurado en su forma moderna por Cervantes, el ensayo estético de Georg Lukács intitulado *La teoría de la novela* es un estudio que sólo lee una pequeña minoría paciente. No es un estudio fácil ni atractivo y su jerga complicada, así como la deliberada tendencia a manejar los conceptos generales y abstractos en lugar de los ejemplos concretos, lo hacen todavía menos frecuentable para los lectores de la actualidad. A pesar de eso, la teoría sobre la novela del esteta húngaro marca un hito en la reflexión sobre este género narrativo, ya que, después de las notas fragmentarias de los románticos alemanes e ingleses, representa prácticamente “el primer intento sistemático de abordar filosóficamente la novela considerada como un fenómeno particular de la modernidad” (Molina 138). Publicada en plena Primera Guerra Mundial, en 1916, y retractada con inclemencia a principios de los años sesenta, cuando Lukács era ya desde hacía mucho un marxista militante, *Teoría de la novela* se vuelve legible en el momento en que el lector entiende el arraigo de su arduo lenguaje en la filosofía romántica alemana, especialmente la de Schiller. Con su don de poner el diagnóstico justo, Paul de Man dice que este concentrado ensayo está escrito en “a language that uses a pre-Hegelian terminology but a post-Nietzschean rhetoric” (52). Dejando aparte la retórica post-nietzscheana, bastante típica en la época de la Gran Guerra, el fondo pre-hegeliano se patentiza en el empleo de una distinción puesta en circulación por los románticos. Se trata del contraste entre, por un lado, la idealizada comunidad griega y medieval, unificada por un *ethos* homogéneo y, por otro lado, la sociedad moderna, marcada por la alienación y el aislamiento del individuo en un mundo ya carente de dirección. Por otra parte, la marca hegeliana del ensayo de Lukács consiste en la concepción del arte como indefectiblemente ligado a la idea de lo absoluto y la totalidad. Así, la unidad y homogeneidad de la comunidad griega se refleja en las formas cerradas y totales, cuyo paradigma es la epopeya; la sociedad moderna, en cambio, es dispersa y atomizada, pero sus formas artísticas no dejan de aspirar a la totalidad. Tironeado entre, por un lado, la desintegración de la vida en fragmentos y, por otro lado, la aspiración a la totalidad ideal, el escritor moderno que quiere quedar ligado a la vida está forzado a adoptar una actitud que dé constancia de la escisión y de la contradicción interna. Según Lukács, esta es la actitud en que descansa la novela, esto es la forma literaria típica de la etapa moderna.

En la estela de los románticos, Lukács mantiene el dualismo entre la inmanencia y la trascendencia, por lo cual su visión sobre la aparición de la novela está considerada como el propio síntoma de un cambio capital en la conciencia humana, que pierde su relación con ‘el país trascendente’ y se ve abandonada en medio de un mundo del cual Dios ha empezado a retirarse. La terminología de la metafísica es de hecho, como en el romanticismo, empleada en una acepción metafórica: así, el mentado ‘país trascendente’ se refiere al estado en el que entre la vida y su sentido captado por el espíritu existe una perfecta adecuación, mientras que el retiro de Dios del mundo alude a la pérdida de la normatividad moral con base religiosa, lo que le da al hombre la posibilidad de autoformarse en libertad, quitándole, sin embargo, la certeza y el sosiego. Para dar cuenta de la profunda transformación referida, Lukács acude además a otras dos series metafóricas gratas a los románticos: por un lado, emplea la imagen goetheana del demonio como figura ambigua, por otro lado, se sirve del antiguo topos de la correspondencia entre el devenir histórico y las etapas de la vida humana. Así, la novela es “la forma de la virilidad madura” (Lukács 68, 82), opuesta a la “infantilidad normativa de la epopeya” (68). Asimismo, ella es “la epopeya de un mundo sin dioses” (85), cuyo lugar lo toman los demonios que no son sino “los dioses caídos o los dioses que no tienen todavía imperio reconocido” (83). Los demonios son a la vez benéficos y maléficos, puesto que, por un lado, instigan a la autosuperación del héroe, al darle la capacidad de tirar por la borda todos los antiguos asideros psíquicos y sociales, pero por otro lado, revelan un mundo opaco y carente de sustancialidad.

Es en este contexto donde Lukács introduce el término de ‘ironía’, para declararla el propio “constituyente formal del género novelesco” (71) o la propia “objetividad de la novela” (87). Unas páginas antes, el esteta definía esta objetividad como “la viril y madura comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad y que no obstante, sin él, ésta sucumbiría en la nada y en la inessentialidad” (85). La metáfora bélica rigió la concepción lukácsiana sobre la ironía, que también está puesta en relación con la doble cara de la madurez: por un lado, es la resignación del adulto ante la definitiva opacidad del mundo, pero por otro lado, es su tesón de resistirse a pactar con un mundo decaído y a aceptar una definitiva alienación del alma. Así, según Lukács,

la ironía [...] capta no solamente lo que esa lucha tiene de desesperada, sino lo que su cesación tiene de más desesperada aún, el bajo fracaso que representa el hecho de adaptarse a un mundo para el que todo ideal es cosa extraña y, para triunfar de lo real, renunciar a la irreal idealidad del alma. (83)

Lo que se trasluce aquí, como en todo el libro, es la idea de índole romántica según la cual la pérdida del sentido de la vida en la modernidad se debe afrontar con el heroísmo del que sabe que, aunque la lucha es imposible de ganar, la negación de emprenderla es el signo de una culpable mediocridad. Esta relación paradójica entre la conciencia de la pérdida irrecuperable del ideal y la necesidad de seguir luchando por él es, de hecho, una de las bases del sistema filosófico fichteano, que, enfrentado con la imposibilidad de transmutar lo finito en absoluto, no dejaba de impulsar la búsqueda continua de este ideal:

El último fin del hombre consiste en someter a sí todo lo irracional y en dominarlo libremente y según sus propias leyes. Este último fin es inalcanzable y tiene que seguir siéndolo si es que el hombre no quiere terminar de serlo y convertirse en Dios. El concepto del hombre implica que su última meta tiene que ser inalcanzable y el camino hacia ella infinito. Por lo tanto, no es la misión del hombre alcanzar esta meta. Pero él puede aproximarse más y más de ella; y por eso su verdadera misión en tanto que hombre [...] es la aproximación infinita a la citada meta (*apud* Hernández Pacheco 159)

Es evidente que la ironía a que se refiere Lukács es incompatible con la figura retórica del mismo nombre y que nunca en el texto se maneja este concepto con su limitado significado antifrástico (decir una cosa para dar a entender lo opuesto). La acepción en que el esteta toma este vocablo es la de ironía romántica, siguiendo así la línea abierta por Friedrich Schlegel que la relacionaba con “el sentimiento de conflicto indisoluble entre lo condicionado y lo incondicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa” (Schlegel 62). La ironía, según la definición más conocida del autor de *Lucinde*,

“es una forma de paradoja” (74) que, a diferencia de la acepción en que se tomaba este vocablo en la retórica clásica, no se limita a representar el acto de decir una cosa con la intención de dar a entender lo opuesto, sino que es la expresión de ambas cosas o de ambos puntos de vista bajo la forma de contradicción. La imposibilidad de definir claramente la ironía romántica se debe a su carácter contradictorio, que une lo finito y lo infinito, lo sublime y lo cómico, concibiéndose a la vez como una continua aptitud de entusiasmarse por lo infinito y una compensación por la imposibilidad de absolutizar la finitud. Hostil a los autoengaños complacientes y pareja a la contestación luciférica, es la capacidad de distanciarse de sí mismo, de investigar continuamente el sentido de la realidad, con la conciencia de la imposibilidad de dar con una respuesta definitiva.

Para Lukács, a través de la novela se manifiesta, pues, la conciencia de la pérdida del sentido absoluto que está unida, paradójicamente, a la determinación de seguir buscándolo, lo que supone una capacidad de enfrentar lo demoníaco y de resistir a las idealizaciones vacuas. En este orden de ideas, los libros de caballerías no hacen sino conservar artificialmente una forma antiguamente armoniosa más allá del momento en que esta armonía era posible, y es por eso que ellos dejan de tener un arraigo transcendental y se convierten en unas meras obras de entretenimiento (Lukács 97); la novela de Cervantes, en cambio, capta el momento de transformación cuando el Dios cristiano abandona el escenario y deja en su lugar a los demonios a la vez benéficos y maléficos con los cuales el único trato posible lo constituye la ironía (87). Partiendo de esta base teórica, Lukács presenta la novela como la expresión de la escisión inscrita en un ‘héroe problemático’ que mide sus fuerzas anímicas con el universo, de lo que resulta una triple tipología: a) *El Quijote* encarna el tipo novelesco llamado del ‘Idealismo Abstracto’, donde el alma ínfima se enfrenta a un mundo desmedido; b) *La educación sentimental* de Flaubert es el paradigma del ‘Romanticismo de la desilusión’, cuya marca es la amplificación desmesurada del alma en comparación con el mundo; c) el equilibrio entre los dos tipos lo representa *Wilhelm Meister* en calidad de ‘La novela de la formación’.

Thomas Pavel, un teórico de la novela que, por lo demás, admira a Lukács y emplea en su trabajo parte de las intuiciones del esteta húngaro, afirma que uno de los problemas principales que conlleva la concepción lukácsiana sobre la novela es que ella propone “un concepto muy pertinente para las novelas de la primera mitad del siglo XIX”,

pero que “de ninguna forma podría iluminar por ella misma la vasta producción [novelesca] anterior y posterior [a este momento]” (Pavel 36). De hecho, los propios ejemplos de Lukács provienen de esa etapa, dado que “el *Quijote* puramente romántico de Lukács no tiene más que un vago parecido con el de Cervantes” (36), o sea, la lectura de esta gran novela está marcada por la perspectiva romántica, que, como sabemos, hace hincapié en lo alegórico y lo arquetípico, atenuando por completo su carácter cómico (Close). Sin embargo, el principal reproche que formula Pavel con respecto a la teoría lukácsiana de la novela consiste en el intento de “hacer depender toda la historia de la novela de una única noción” (Pavel, 37), o sea, poner el entero devenir de este género literario bajo el signo de un único concepto elevado a rango de principio general, que es, pues, la ironía de tipo romántico.

2. Kundera: el relativismo posmoderno

A pesar de las inmensas diferencias estilísticas, existe una clara continuidad entre el denso ensayo filosófico de Lukács, *La teoría de la novela* y los textos escritos en un estilo absolutamente cautivador recogidos en el libro de Milan Kundera, *El arte de la novela*. La similitud de los títulos se puede entender, bien como un homenaje encubierto (de hecho, Kundera no cita directamente al esteta húngaro), bien como una réplica actualizada a la sensibilidad de finales del siglo XX. En el ensayo que abre ese libro, el escritor checo retoma la idea de Lukács referente a la simultaneidad de la secularización y la aparición de la novela moderna y emplea, a modo de reminiscencia inconsciente o de alusión erudita muy encubierta, exactamente la misma imagen al hablar de la empresa cervantina:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien y el mal y dado un sentido a cada cosa, Don Quijote salió de su casa y no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. (Kundera, *El arte de la novela* 16)

Lukács lo expresaba así:

Así, la primera gran novela de la literatura universal se levanta en el umbral del período en que el dios cristiano empieza a abandonar el mundo, en el que el hombre se vuelve solitario y no puede encontrar ya sino en su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la sustancia, donde el mundo, arrancado de su paradojal anclaje en el más allá actualmente presente, está, de ahora en adelante, librado a la inmanencia de su propio sentido. (Lukács 99)

Pasando por alto las enormes diferencias de estilo y de lenguaje, es preciso observar la supervivencia en el texto de Kundera de la idea lukácsiana, de origen romántico, sobre la tensión entre la totalidad y la fragmentación, así como la similitud con respecto al enfrentamiento entre el mundo y el alma. De hecho, para los dos autores la historia de la novela está basada en la desigualdad de amplitud entre estas dos entidades. En el caso de Kundera, *El Quijote*, *Jacques le Fataliste* y, en cierta medida, *La comedia humana* de Balzac, ilustran la etapa en la que las posibilidades de aventura mundanas parecen ilimitadas, mientras que *Madame Bovary* representaría el momento en el que “el infinito perdido del mundo exterior es reemplazado por el infinito del alma” (Kundera, *El arte de la novela* 19). Kundera, evidentemente, continúa la serie de novelas ilustrativas, y es interesante observar que a Proust y Joyce los inscribe en el ámbito de la novela ‘de la desilusión’ flaubertiana, mientras que a los novelistas central-europeos Hasek, Musil, Broch y Kafka los presenta como los autores que llevan el proceso iniciado por *El Quijote* a su conclusión, que es la de la etapa de las paradojas terminales:

Aquellos últimos tiempos apacibles en los que el hombre sólo tenía que combatir a los monstruos de su alma, los tiempos de Joyce y Proust, quedaron atrás. En las novelas de Kafka, Hasek, Musil y Broch, el monstruo llega del exterior y se llama Historia; ya no se parece al tren de los aventureros; es impersonal, ingobernable, incalculable, ininteligible –y nadie se le escapa. Es el momento (al terminar la guerra del 14) en que la pléyade

de los grandes novelistas centro-europeos vio, tocó, captó las *paradojas terminales* de la Edad Moderna. (22-23)

Para Kundera, la fórmula de las paradojas terminales es “nadie puede escapar a ninguna parte” (22) y su fundamento lo constituye la lectura de la historia moderna como un proceso de doble cara, donde el progresivo triunfo de la razón instrumental tiene como contraparte un avance paulatino de la irracional voluntad de poder. En términos lukácsianos, sería una teodicea fracasada, en la que los demonios de la razón fallaron en su intento de convertirse en dioses capaces de reordenar el mundo abandonado por el dios cristiano, dejándolo en cambio a la merced de las fuerzas tenebrosas que desataron. Kundera lo dice más escuetamente:

Pero en el momento de la victoria total de la razón, es lo irracional en estado puro (la fuerza que no quiere sino su querer) lo que se apropiará de la escena del mundo porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que pueda impedirselo. (21)

El internamiento en la etapa de las paradojas terminales significa que la victoria de la fuerza irracional es una condición inevitable, ya que es imposible volver a un sistema de valores comunes con rol protectorio. Aún más, la historia reciente mostró que cualquier intento de erigir artificialmente una comunidad con la ayuda de las ideologías uniformadoras no hizo sino reforzar la propia irracionalidad del poder. Un vínculo más sutil con la visión de Lukács se hace notar aquí, pues así como para el esteta húngaro la novela era la forma de acceder, simbólicamente, a la totalidad en una etapa en la que la totalidad se había vuelto inaccesible, en el caso de Kundera la novela es nada menos que el “modelo de este mundo [moderno], fundamentado en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas” (25). El punto de contacto entre las dos concepciones lo representa la ironía, pero es importante subrayar que mientras el crítico húngaro maneja el concepto en su acepción romántica que referimos, en el caso de Kundera se trata de una concepción postmoderna, relativista. Según la teoría de Lukács, el espectro de la totalidad sigue visitando una conciencia irónica de tipo romántico, o sea, una

conciencia que vive en el centro de la contradicción entre lo finito y lo infinito. En el caso de Kundera, la ironía se entiende como una forma de escepticismo con rol de protección contra todos los valores que se pretenden absolutos.

Al afirmar que la novela a partir de Cervantes plantea un mundo donde sólo se puede “poseer como única certeza la *sabiduría de lo incierto*” (17), Kundera se expone a las críticas que comúnmente se aduce al relativismo, esto es lo de absolutizar la relatividad. El postulado epistemológico referente a la ausencia de cualquier certeza con la excepción de la incertidumbre total tiene un correlato moral, que el autor checo sintetiza en un ensayo de *Los testamentos traicionados* con la fórmula “la novela es el territorio en que se suspende el juicio moral” (Kundera, *Los testamentos* 8). El correlato estético de la misma idea aparece expresado en el texto mencionado por una cita de Octavio Paz acerca del humor que “convierte en ambiguo todo lo que toca” (8). Philippe Forest tiene razón en afirmar que esta posición relativista representa la opción ético-estética kunderiana, pero no se puede aplicar a la entera historia de la novela europea y más aun cuando la suspensión del juicio moral es imposible mientras la novela “constitue plutôt le théâtre dans lequel chaque écrivain – en toute certitude – orchestre ce jugement dernier qui fait toujours le sens de son oeuvre et de celui de sa vie” (Forest 104). Con otras palabras, no sólo la liberación del juicio moral es un mero espejismo, sino que la visión sobre el entero género como regido por la ironía significa pasar por alto la multitud de posiciones éticas expresadas en las novelas individuales, a lo largo de los siglos, y el aporte de muchas de ellas a la transformación de la moral social, especialmente en su aspecto conformista y tradicionalista. La visión de Kundera sobre la novela debe mucho a sus propias preferencias (que, evidentemente, presuponen una elección moral) y se basa en una perspectiva sobre la ironía como actitud disolvente de toda posible certeza consensual, privilegiándose así no sólo a aquellos autores ‘indecisos’ moralmente, cuyo paradigma sería Musil, sino también aquellas lecturas que resaltan la ambigüedad en vez del compromiso moral particular. La insistencia de Kundera en que Kafka se debe leer como un autor cómico, que, a pesar de las tesis defendidas por varios críticos, no propone ningún ideal ascético-moral, es, de hecho, un buen ejemplo en este sentido.

La acepción en que Kundera emplea el término de ironía es consonante con la de Richard Rorty que, en un texto célebre, defendía la posición irónica ‘liberal’ frente a la

posición ‘metafísica’. Para el pragmatista norteamericano, que es, de hecho, un gran admirador del autor checo, la actitud del ironista es la del que continuamente pone en duda e indaga su ‘léxico último’, esto es, la serie de conceptos en la que un individuo funda sus creencias y sus acciones. Esta capacidad de distanciamiento con respecto a su propio conjunto de valores le permite una análoga desconfianza con respecto a los ‘léxicos últimos’ de otras personas, sin que por eso él les niegue su respeto y solidaridad. El ironista rortyano “pasa su tiempo preocupado por la posibilidad de haber sido iniciado en la tribu errónea, de haber aprendido un juego de lenguaje equivocado [... aunque] él no tiene un criterio de lo que es inapropiado” (Rorty 91). A la natural contestación de si la ironía no se transforma así, subrepticamente, en la propia verdad categórica, el filósofo opone la distinción público / privado, considerando que la ironía debe circunscribirse a la esfera privada, mientras que el discurso público necesita de un consenso sobre las bases de la democracia y del liberalismo, o lo que es lo mismo, con una común oposición a la violencia y a la crueldad. No se trata de un consenso basado en una decisión racional asumida por la argumentación, sino que este consenso es el resultado de una opción hecha en el contexto en el que la adhesión a las instituciones democráticas se presenta como algo útil y preferible a otras opciones: “Debiéramos concebir nuestra adhesión a instituciones sociales como cuestiones poco sujetas a una justificación por referencia a premisas conocidas y comúnmente aceptadas — pero tampoco menos arbitrarias— como la elección de amigos o de héroes” (73).

Analógicamente, la oposición de Kundera a todos los tipos de totalitarismos, desde el comunismo hasta el consumismo, se debe más bien a una cuestión de gusto estético, puesto que para el escritor checo todos los totalitarismos descansan en el kitsch, que es una forma de simplificar indebidamente la complejidad de la vida humana. Asimismo, la distinción rortyana entre lo público y lo privado es concordante con la visión de Kundera sobre la novela que es “el paraíso imaginario de los individuos [...] el territorio en el que nadie es poseedor de la verdad, ni Ana ni Karenin, pero en el que todos tienen derecho a ser comprendidos, tanto Ana como Karenin” (Kundera, *El arte de la novela* 48). No es de asombrarse, pues, que tanto Kundera como Richard Rorty propongan la literatura, y especialmente la novela, como un terreno más apropiado para construir una verdadera solidaridad: se trata de una solidaridad que nacerá a partir de los casos particulares y no

desde una norma generalizadora formulada en términos filosóficos. Por fin, los dos autores sugieren que la ironía tiene un efecto paradójico, que consiste en unir a los individuos sobre la base de las diferencias e incluso de las divergencias, lo que bien mirado no deja de ser un objetivo imposible. La ilusión de creer en un mundo en que los puntos de vista más disímiles coexisten pacíficamente, en ausencia de cualquier instancia judicial, es una versión quimérica del posmodernismo que se basa, al fin y al cabo, en una actitud de superioridad más o menos consciente, que acertadamente ha sido puesta en relación con la versión idealizada que Occidente se creó sobre sí mismo. Claire Colebrook nota acertadamente: “The liberal ironist who has freed himself from metaphysical commitment, who speaks with an enlightened sense of his difference and distance from what he says, remains blind to the ways in which this discourse of detachment has its own attachments” (Colebrook 173).

3. Wayne C. Booth: la moderación necesaria

La penetración de la reflexión sobre la novela moderna con la problemática de la ironía conlleva unas dificultades evidentes. Uno de los problemas más obvios consiste en la disolución del sentido por causa del empleo del concepto en un sentido demasiado general, que hace imposible el análisis de sus manifestaciones textuales concretas. Poner la novela moderna bajo el signo de la ironía, bien romántica, bien posmoderna, se podría considerar el parangón de la propuesta teórica de Cleanth Brooks, que, en un artículo famoso de 1949, empleaba el mismo concepto como el propio principio estructurante del sentido de la obra literaria, especialmente del poema. Para este promotor del New Criticism, la obra literaria se debe ver como un conjunto orgánico, autotélico y completo, en el que las partes se interrelacionan íntimamente y no dependen de un contexto externo, sino que se sostienen en las propias tensiones irónicas que se crean entre ellas (Brooks 1041). El empleo del término de ironía sin una aclaración más precisa conduce a una relativa desamentización y es a este proceso que intenta oponerse Wayne C. Booth en un libro que estudia las manifestaciones concretas de la ironía en el ámbito narrativo, con el fin de descubrir unas distinciones aceptables entre el discurso neutro y el irónico.

A diferencia de un filósofo como Lukács o un ensayista como Kundera, Booth se propone estudiar la ironía solo en el ámbito retórico y se interesa principalmente por los procedimientos que la realizan, distinguiendo, no obstante, entre lo que llama ‘stable’ y ‘unstable irony’, esto es, la ironía reconocible a través de las pistas dadas por el autor implícito y la ironía prácticamente imposible de distinguir de un supuesto discurso neutro. Ahora bien, tal empresa debe afrontar el espinoso problema planteado por la dificultad de concebir el lenguaje como precedido por un sentido exterior al propio lenguaje, como si existiera un ‘fuera del lenguaje’ que permitiera distinguir entre un sentido irónico (manifiesto) y otro sentido verdadero (escondido). Booth sortea este escollo al postular que la ironía no supone tanto un desciframiento como una reconstrucción y que esta se hace sobre la base de unas suposiciones (*assumptions*) comunes que comparten el ironista y su auditorio, si bien estas suposiciones no son necesariamente explícitas. Booth se aventura en las teorías cognitivas al hacer la hipótesis de que la mente hace el paso hacia una interpretación irónica en el momento en que la disonancia cognitiva que produciría el sentido literal sería demasiado grande como para ser aceptada (Booth 33). Al mismo tiempo, él es consciente de que el modo de valorar una obra literaria tiene una influencia decisiva en la recepción de la ironía, pues si se considera valiosa la capacidad de la literatura de moldear a los lectores en conformidad con los valores ético-estéticos vehiculados por los autores, se pueden dar unas prescripciones para que la ironía sea eficaz, o sea, inteligible. En cambio, si se considera la literatura únicamente como un juego de desciframiento a lo *Finnegans Wake*, la ironía se dilata al máximo y el sentido ‘último’ se ve aplazado al infinito (205).

En términos prácticos, la empresa de Booth responde, pues, a la necesidad de limitar el empleo desmesurado del término que nos ocupa y de encontrar, al menos para el ámbito de la práctica interpretativa, unos indicios más seguros de su presencia. En el caso de la ironía estable sugiere para el lector un recorrido en el que 1) debería rechazar el sentido literal; 2) debería buscar explicaciones alternativas; 3) debería tomar una decisión con respecto a las convicciones del autor. Eso no quiere decir que el teórico norteamericano no reconozca, sobre todo en el caso de los textos fundados en lo que llama ‘la ironía inestable’, que existen casos en los que la búsqueda de unas claves de la ironía es vana, ya que, como en la novela *El hombre sin atributos* de Musil, la ironía del autor implícito solo se puede sorprender a nivel local, en afirmaciones puntuales, quedando en cambio

indeterminable a nivel global. No obstante, según Booth, la novela de Musil representa la propia “encyclopedia of modern irony” (246), o sea, que su carácter es más bien excepcional y de ninguna forma se puede ver como una expresión típica de la mayoría de las novelas modernas. O lo que es lo mismo, el régimen de la ironía inestable es más limitado de lo que querrían aquellos críticos fascinados por la ambigüedad omnipotente. Lo importante para Booth es dejar en claro que el descubrimiento de la ambigüedad no es tan eufórico como la presenta cierto sector de la crítica y que, bajo el influjo de esta, la gente aprende a vivir “con los sentidos borrosos y la atención entorpecida, privándose de los placeres que da la comunicación precisa y sutil producida por una ironía estable lograda” (172). Considerando, pues, que la comunicación eficaz es un valor y que el reconocimiento de la ironía forma parte de esta comunicación eficaz, Booth sigue apostando por una base común del entendimiento humano que la ironía antes revela que disipa.

4. Discusión final

El problema no se resuelve tan fácilmente, dado que el presupuesto contexto común de Booth es más fácil de postular que de demostrar, lo que se ve en seguida si trasladamos la discusión desde el plano estético al político y descubrimos que la visión sobre el espacio político como lugar de acuerdo y reconocimiento pugna con la otra visión, basada en los conceptos de diferencia e inconmensurabilidad (Colebrook 17-20, 42-44). El reconocimiento de la ironía en calidad de figura retórica supone ya un suelo interpretativo considerado firme e incuestionable, que el crítico norteamericano atribuye a toda la comunidad de lectores, mientras que las diferencias culturales, intelectuales, atencionales, etc., hacen improbable un consenso de este tipo. Como observaba Stanley Fish en una réplica dada al libro de Booth, el pretendido sentido literal reconstruido, una vez captada la distorsión irónica, es él también una interpretación entre varias y esta interpretación depende de una estructura de creencias y certezas que sería ingenuo considerar como inmutable (Fish 136). Otro investigador observaba también que, aunque Booth declara que su concepción sobre la ironía dista de tomar esta noción en su acepción antifrástica, al final sus demostraciones apuntan a una concepción de este tipo, volviéndose así a una perspectiva tradicional básica, según la cual la ironía es la figura por la cual se dice una cosa a fin de

sugerir lo contrario (Raga Roselany 496). Ya nuestras observaciones acerca de la acepción romántica y relativista de la ironía, a las cuales se añade la acepción socrática, muestran que esta figura retórica se ha vuelto inseparable de las acepciones filosóficas en las que ha sido tomada, por lo cual, es difícil de decidir con total certeza si tal o cual afirmación es irónica o, mejor dicho, en qué sentido es irónica.

Con todo eso, consideramos que sería erróneo no tomar en cuenta las advertencias hechas por Wayne C. Booth y seguir celebrando la ironía indistintamente, sin hacer las diferencias necesarias. Como intentamos mostrar en el campo preciso de la teoría literaria sobre la novela, el intento de supeditar la historia de este género a una única fórmula (bien la ironía como escisión continua del héroe problemático, en el caso de Lukács, bien la ironía como relativismo generalizado en el caso de Kundera) lleva a unas simplificaciones inaceptables. Un ejemplo se encuentra en el propio Kundera cuando habla de la obra maestra cervantina:

¿Qué quiere decir la gran novela de Cervantes? Hay una abundante literatura a este respecto. Algunos pretenden ver en esta novela la crítica racionalista del idealismo confuso de don Quijote. Otros ven la exaltación de este mismo idealismo. Ambas interpretaciones son erróneas porque quieren encontrar en el fondo de la novela no un interrogante, sino una posición moral. (*El arte de la novela*, 12)

El hecho de despertar interrogaciones sin dar respuesta es una falsa revelación y más vale estudiar con Jesús de Garay las bases barrocas de la novela y descubrir que en *El Quijote* la ironía atañe principalmente el conocimiento humano y la ciencia, sin atacar en cambio la fe religiosa ni el saber práctico y experimentado de los prudentes y discretos. El estudioso español muestra que la obra maestra cervantina refleja el clima de escepticismo que se expande a partir del siglo XVI, especialmente en los ambientes contrarreformistas, pero que el libro no es “una alabanza del escepticismo [puesto que] el sentido común y la fe religiosa establecen el suelo firme de la realidad” (de Garay 397). Lejos de exponer un mundo en el que, a lo Kundera, cada uno tiene razón, Cervantes explora las fuentes de incertidumbre y de duda. Basando la trama en la historia de un loco convencido de su verdad, el autor muestra la impotencia de los argumentos racionales y científicos contra la convicción subjetiva inflexible. Por su parte, los libros, en calidad de producto de la imaginación, más

expanden la confusión que la disipan, así que, por más paradójico que parezca de parte de un hombre de letras, el escritor “está en el mismo bando que los defensores de la nueva ciencia frente a la retórica” (400). Si bien Cervantes apuesta en la sabiduría práctica, mientras que los nuevos científicos acuden a la experimentación y a las matemáticas, el primero y los últimos comparten la misma duda con respecto a la certeza de la conciencia. Pero a partir de aquí, los caminos para disipar la duda de nuevo divergen:

La propuesta cervantina está en acudir fuera de la conciencia: no es la propia conciencia del loco o del endemoniado la que puede discernir. La propuesta moderna es la cartesiana: justamente si nos aferramos a la duda de la conciencia, encontramos la certeza. (402)

Si no da razón a todos los personajes y no justifica todos los puntos de vista, tal como lo desearía un firme relativista, Cervantes ilustra las dificultades de alcanzar la certeza con respecto a la identidad propia y ajena, puesto que Don Quijote se puede ver como el prototipo del hombre moderno que construye una imagen de sí mismo y aspira a imponerla a los demás valiéndose de los motores de la fama. Al elegir como protagonista de este proceso a un loco, la ironía de Cervantes apunta a un problema específico de la modernidad: la capacidad de la retórica de construir personajes famosos que no dejan de ser lo opuesto de su imagen artificial. Cervantes no solo plantea una interrogante, como cree Kundera, sino también busca unas posibles respuestas que dan a pensar a los lectores en un marco más preciso que la mera formulación de una pregunta.

Una tendencia relativista y simplificadora del mismo tipo la encontramos en Cortázar, que, en la conversación con Omar Prego, aventura una explicación del éxito de *Rayuela* en estos términos:

Me acuerdo haber oído decir a varios lectores jóvenes que lo que les gustaba en *Rayuela* era que se trataba de un libro que no les daba consejos, que es lo que menos les gusta a los jóvenes. Al contrario, los provocaba, les daba de patadas y les proponía enigmas, les proponía preguntas [...] Si yo hubiera escrito una especie de

Montaña mágica, donde no solo hay preguntas sino también respuestas, las respuestas de Thomas Mann que a veces son muy didácticas, a veces muy desarrolladas (es una lección), *Rayuela* no hubiera gustado. (Cortázar y Prego 137)

Si en este caso podemos invocar la muy difundida incapacidad de los autores de juzgar con penetración su propia obra, es, no obstante, importante evidenciar aquí un tipo de discurso que, por un lado, tiende a ver la ironía como una garantía de la calidad de una obra y, por otro lado, considera la posición nihilista como la única actitud aceptable en una modernidad tan contradictoria y compleja. Una manera de evitar la caída en un cliché de esta índole sería seguir la recomendación de Wayne C. Booth y analizar los puntos de estabilidad en los que se asienta el discurso de *Rayuela* para ver en qué medida este se acerca a otras propuestas narrativas similares. El teórico norteamericano distingue varios tipos de novelas de tendencia nihilista: la tragedia del vacío (*Under the Volcano* de Malcolm Lowry), el descubrimiento del abismo (*Heart of Darkness* de Joseph Conrad), la resistencia ante el vacío (*La peste* de Camus), la lamentación (*The Bell Jar* de Sylvia Plath), el revolcamiento en la náusea (*The Naked Lunch* de William S. Burroughs), lo sublime arrogante (los textos de Donald Bartheleme), la revolución (la obra de Brecht), el manifiesto estético (las novelas de Robbe-Grillet), etc. Con mucho humor, Booth sugiere que incluso en este tipo de novela queda en pie un suelo estable, aunque este sea la deploración del individuo sensible a la tragedia de la finitud (Lowry), la honestidad de la búsqueda de la verdad (Conrad), la valentía de oponerse a la nada (Camus), o bien, en casos todavía más extremos, la autocompasión (Plath), el cinismo (Burroughs), la malicia superior (Bartheleme) o el arte (Robbe-Grillet). Un estudio que busque, pues, las bases de unas posibles respuestas que, inevitablemente, llega a dar *Rayuela* a sus lectores, podría recurrir con provecho a esta clasificación. Según nuestro punto de vista, la perspectiva más afín al armazón intelectual de *Rayuela* es la de su maestro canadiense Malcolm Lowry, aunque tampoco faltan, en ciertos aspectos particulares, algunos destellos de las demás posturas nihilistas enumeradas por Booth.

Terminamos por la mención de *Los detectives salvajes* que se puede leer, bien como un acto de amor total por la poesía, cuya germinación necesita la locura, bien como uno de

los ataques más desmesurados contra la 'pose' del escritor profesional, que vive obnubilado por su delirio megalómano y al mismo tiempo está siempre acechado por el espectro del fracaso. Bolaño parece sumamente consciente de que el clásico tema de la condición del artista, que despunta con el romanticismo, necesita a finales del siglo XX un tratamiento completamente distinto y en el capítulo 23 de la segunda parte de su novela presenta, a través de una serie de voces narrativas distintas, toda una galería monstruosa de escritores más o menos exitosos. Entre estos engendros hay uno que exclama:

¿Cómo no se dan cuenta los jóvenes, los lectores por antonomasia, de que somos unos mentirosos? ¡Si basta con mirarnos! ¡En nuestra jeta está marcada a fuego nuestra impostura! Sin embargo no se dan cuenta y nosotros podemos recitar con total impunidad: 8, 5, 9, 8, 4, 15, 7. (Bolaño 487)

Buscar el grado de adhesión de Bolaño a esta afirmación sería realmente una empresa de una pedantería sin remedio, en cambio despacharla como una muestra entre miles de la ironía constitutiva de la novela sería no menos aburrido. Pero si una de las virtudes de la ironía es precisamente la de evitar el aburrimiento, los truismos y los automatismos mentales, su eficacia se mantiene indemne siempre y cuando no se convierta ella misma en un recurso común y omnipresente, perdiéndose los matices diferenciadores y las distintas acepciones del término a lo largo de la historia.

Bibliografía

- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. 1998. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- BROOKS, Cleanth. "The Irony as Principle of Structure." *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971. 1041-1048.
- CLOSE, Anthony. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- CORTÁZAR, Julio y PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras*. Madrid: Muchnik Editores, 1985.
- DE GARAY, Jesús. "Racionalidad barroca e ironía." *El Quijote y el pensamiento moderno*. Eds. José Luis González Quirós y José María Paz Gago. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, s. l., 2005. 387-403.
- DE MAN, Paul. *Blindness and Insight*. New York: Oxford University Press, 1971.
- FISH, Stanley. "Los bajitos no tienen razón de vivir: lectura de la ironía." *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*. Barcelona: Destino, 1992. 135-159.
- FOREST, Philippe. "Kundera et la question de l'ironie romanesque." *L'Infini* 44 (Invierno 1993): 98-105.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier. *La conciencia romántica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets Editores, 1986.
- . *Los testamentos traicionados*. Trad. Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- MOLINA, Gastón. "La disonancia de la subjetividad en *La teoría de la novela* de Lukács." *Revista de la Academia* 15 (primavera 2010): 137-156.
- PAVEL, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Trad. David Roas Deus. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.
- RAGA ROSALENY, Vicente. "Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna." *Thémata. Revista de filosofía* 39 (2007): 491-497.
- RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad. Alfredo Eduardo Sinnot. Madrid: Paidós, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó. Madrid: Alianza, 1994.

Alejandro Rodríguez Díaz del Real MA
Universidad de Ljubljana

El desplazamiento espacial, temporal y conceptual en la Segunda Parte del *Quijote*

Recibido 02.08.2015 / Aceptado 22.10.2015

Resumen: El artículo propone analizar algunas de las más significativas metáforas presentes en la segunda parte de *Don Quijote* a partir del valor etimológico lato del verbo *metaforein*, es decir, el de transporte, translación o transmutación. El estudio se apoya en tres pilares fundamentales: en primer lugar el del desplazamiento geográfico, que engloba elementos como el valor estético o anímico del espacio; segundo, el desplazamiento diacrónico, presente en la reminiscencia y sobre todo la reviviscencia de algunos períodos históricos, reconocibles en los códigos caballerescos o en las múltiples alusiones al mundo clásico (por ejemplo, a través de héroes, textos, mitos o lugares); y, por último, el pilar de la transposición semántica del léxico, bien se trate del específicamente cervantino, o bien del influido por factores de diversa índole, como las implicaciones filológicas, lúdicas y de intencionalidad narratológica que se derivan del hecho de encontrarnos ante un texto supuestamente traducido del árabe.

Palabras clave: *Don Quijote*, metáfora, desplazamiento, translación, vectorialización.

Abstract: This article aims to analyse some of the most relevant metaphors present in the second part of *Don Quixote* from the verb *metaforein's* broadest etymological value, i.e. 'transport', 'translation' or 'transmutation'. The study is based on three main pillars: first, the geographical displacement, which includes elements such as the aesthetic value of the space; second, the diachronic movement, present in reminiscence and especially the revival of some historical periods, which can be recognized in the chivalric codes or multiple allusions to the classical world (for instance through heroes, texts, myths or places); and finally, the pillar of the transposition of lexical semantics, either the one concerning Cervantes specifically or the one influenced by different factors, such as philological or ludic implications and the narratologic intentionality arising from the fact that we are before a text supposedly translated from Arabic.

Key words: Don Quixote, metaphor, displacement, translation, vectorialization.

1. Introducción

Solo hay una mención explícita a la metáfora en ambas partes del *Quijote* y se halla en la Segunda Parte: concretamente a mitad del capítulo XXII, pasadas ya las bodas de Camacho. La mención se inserta en el contexto de la intervención del primo ‘humanista’ del estudiante que aparece tres capítulos antes y es rebautizado enseguida como ‘licenciado’. Había presenciado con Don Quijote y Sancho tanto las bodas de Quiteria y Camacho como el requiebro de amor y fingido suicidio de Basilio, que había amado desafortunadamente a Quiteria, desafortunadamente no porque ella no le hubiese correspondido, sino por haber arreglado el padre de ella una boda con el más solvente candidato, que era Camacho.

En un complejo encadenamiento de personajes, el primo de ese licenciado tiene más adelante la función de guiar al caballero y a su escudero a las lagunas de Ruidera, hasta llegar a “la boca de la misma cueva de Montesinos” (II, 22, 885).¹ Y es durante ese trayecto cuando el instruido mozo, aficionado a leer libros de caballerías, habla de sus empeños literarios y menciona la palabra ‘metáfora’:

En el camino preguntó don Quijote al primo de qué género y calidad eran sus ejercicios, su profesión y estudios. A lo que él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros [...].

—Porque doy al celoso, al desdeñado, al olvidado y al ausente las que les convienen, que les vendrán más justas que pecadoras. Otro libro tengo también a quien he de llamar *Metamorfoseos, o Ovidio español*, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto con sus alegorías, *metáforas* y traslaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. (II, 22, 886)

El fragmento bien puede considerarse un compendio de las tres dimensiones de desplazamiento o transposición que aquí nos ocupan, ‘metáfora’ pues, no tanto en el más

¹ Según Barnés Vázquez (2008) “la conversación del primo logra crear un ambiente mitológico previo al descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos, episodio con antecedentes míticos como pocos” (302).

bien reducido sentido del término tradicional de la palabra castellana, sino en un sentido más cercano a su origen etimológico y, en consecuencia, amplio. En primer lugar, una transposición espacial o geográfica, en este caso desde la aldea de Quiteria hasta las lagunas de Ruidera; en segundo lugar, una transposición diacrónica hacia la Antigüedad latina mediante la mención a Ovidio; y finalmente, una transposición de la misma metáfora, explícitamente mencionada y de la que el lector del siglo XXI sospecha enseguida que hay, como tan frecuentemente ocurre en el *Quijote*, un sentido literal y otro figurado. El literal guarda relación con las metáforas que junto a alegorías y traslaciones usa el licenciado en su libro. El figurado lo detectamos únicamente al pensar posteriormente en el encantamiento de Dulcinea, a quien el narrador presenta como campesina sobre la que Sancho y Quijote proyectan su deseo de que encarne en Dulcinea, es decir, que ‘se eleve’ hasta el concepto idealizado Dulcinea. El conflicto entre esa elevación y la humillación actuará después como motor cómico del desencantamiento mediante azotes que se le impone al pobre Sancho.

Antes de continuar, tengamos en cuenta la siguiente observación de Ricoeur:

La tensión propia de la *mimésis*, según Ricoeur, es doble por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto. Este rasgo, unido al anterior, nos lleva a la metáfora. (Ricoeur 61)

Es de vital importancia lo que Ricoeur señala, pues vincula lo metafórico con lo mítico. El *mythos*, para él no es sólo una reestructuración de las acciones humanas en una forma más coherente, sino una estructura que realza (61). Este verbo, ‘realzar’, ofrece una clave fundamental de la metáfora, pues según Ricoeur “la mimésis es restauración de lo humano, no solo en lo esencial, sino en un orden más elevado y más noble” (61).

Entre las acepciones del verbo griego *metaphoró* se encuentran las siguientes: transferir, portar, llevar, cambiar, alterar, traducir de una lengua a otra, dar un nuevo sentido, y ya con Aristóteles adopta el añadido semántico de emplear metáforas de manera consciente (Liddell y Scott 1118). No varía mucho en griego contemporáneo: llevar de un lugar a otro, transferir en general o específicamente (‘transferencia bancaria’), transliterar o registrar por

escrito, traducir, adaptar un libro a la televisión o al cine, conducir a alguien con la imaginación a otro lugar o a otra época (Babinotis 1087).²

2. Metáfora y vectorialización

A partir de lo dicho, la metáfora puede visualizarse fácilmente como un movimiento de traslación o desplazamiento. Sea en el espacio, en el tiempo o en el sentido. Sea de una palabra, de un enunciado o de una historia entera. En la metáfora subyace o aparece implícito siempre lo que podríamos llamar un ‘vector’ que lleva a un concepto a significar algo más, a dejar de significar lo anterior o a ir dejando de significar.³ En un primer desplazamiento, que acabamos de simplificar como vector, vemos a Sancho arrastrado por don Quijote en su tercera salida, con objeto de ir al Toboso para encontrar a

² Creemos que ya no es posible conformarse con la reducción, modificación o ampliación de la acepción académica de un helenismo en español, ni tan siquiera incluyendo el sentido de su etimología en griego clásico, antecedente directo de una lengua aún existente que es el griego moderno, con la que hoy más que nunca dialoga ‘en tensión semiótica’ cualquier palabra castellana moderna de dicho origen.

³ En “Ensayo de estética a manera de prólogo” Ortega explica el mecanismo del aparato metafórico a partir de una semejanza. Partiendo del poeta catalán López Picó, quien ve un ciprés “como l'espectre d'una flama morta” (Ortega 673) argumenta Ortega que se hace necesario realizar una doble operación consistente en aniquilar el ciprés real por un lado y ofrecerle una nueva cualidad que le confiera valor estético. Se pregunta cuál sea en dicha metáfora el objeto metafórico, pues no es por sí solo el ciprés, ni la llama ni el espectro, “todo lo cual pertenece al orbe de las imágenes reales” (Ortega 673). Lo que sale a nuestro encuentro, afirma, es algo nuevo: el ‘ciprés-espectro de una llama’, donde el ciprés ha dejado de ser exactamente eso, un ciprés, ni el espectro es espectro ni la llama es llama, al menos, de manera convencional, para continuar explicando que “en toda metáfora hay una semejanza real entre sus elementos y por eso se ha creído que la metáfora consistía esencialmente en una asimilación, tal vez en una aproximación asimilatoria de cosas muy distantes” (673). Para conseguir una metáfora se busca cualquier cosa que se asemeje en algo a otra y desde esa contingencia casual o insignificante se identifica la cosa con la realidad física de partida. La semejanza real sirve para acentuar la desemejanza real entre ambos elementos. La metáfora lleva implícita la conciencia clara de la ‘no-identidad’, que funciona como punto de partida para la búsqueda no ya de lo común en ambas imágenes, sino del nuevo objeto, por ejemplo del ‘ciprés al que se le puede tratar como una llama’. La consumación de una metáfora no estriba pues en un simple mecanismo de sustitución, sino que consiste en una ulterior operación que nos traslada a una dimensión nueva donde la identidad es posible. Toda imagen tendría, así, dos vertientes: una es la imagen de esa cosa; la otra, en cuanto imagen, pertenece al sujeto que la percibe o imagina. Para ello es necesario que este dé la espalda a la cosa ciprés y desde ella mire hacia dentro de sí mismo y vea el ciprés des-realizándose (676). Toda imagen objetiva, al entrar en nuestra conciencia o a partir de ella, produce una reacción subjetiva (676).

Dulcinea, figura que Sancho eleva o *vectorializa*⁴ ascendentemente ante su caballero para no defraudarle, aunque este lamenta no haber podido vivir ese encuentro de la manera adecuada o por él anhelada, es decir, elevada; esa frustración se hace verbalizada y patente en el decimosexto capítulo:

—[...] ya sabes, ¡oh Sancho!, por experiencia que no te dejará mentir ni engañar, cuán fácil sea a los encantadores mudar unos rostros en otros, haciendo de lo hermoso feo y de lo feo hermoso, pues no ha dos días que viste por tus mismos ojos la hermosura y gallardía de la sin par Dulcinea en toda su entereza y natural conformidad, y yo la vi en la fealdad y bajeza de una zafia labradora, con cataratas en los ojos y con mal olor en la boca; (II, 16, 818)

A partir de ese primer desplazamiento, el entramado narrativo será impulsado por vectores de diversa índole, no siempre espaciales, como se acaba de constatar. Y es que este impulso, que podríamos llamar ‘dulcesco’, es de los primeros de toda una serie y al no ser solo de carácter geoespacial, no obedece solo al esquema punto A (aldea de don Quijote) → punto B (aldea de Dulcinea); obedece además a una auténtica y genuina ‘vectorialización de lo sublime’.

Tal vectorialización de lo sublime conllevaría el abandono de la realidad pedestre, tediosa y aldeana, un abandono demasiado atractivo como para que el inquieto caballero pueda resistirse a él y que lo invita a alejarse de su tierra. En esa tercera salida vemos también a un Sancho mucho más dispuesto que antes a secundar a su amo. Y no solo por ambición material. Aunque es cierto que hay en él una expectativa inicial de recibir un salario, ese deseo es rápidamente afeado por don Quijote.

Para no caer en el tópico de la ‘quijotización’ de Sancho (que supuestamente iría pareja a la ‘sanchificación’ de don Quijote) se favorecerá aquí una propuesta diferente: ambos personajes, cada uno en la medida de sus posibilidades, vectorializan su existencia o, mejor dicho, dan sentido a su existencia vectorializándola, en un movimiento clara y decididamente ascendente.

⁴Umberto Eco usa la palabra ‘vectorialización’, aunque en un contexto y con una intención bien diferentes (281).

En el caso de su llegada al Toboso a altas horas de la noche, dicha ascensión hacia el ideal recibe un primer baño de realidad, que viene a ser lo que resumirían las seis célebres y lapidarias palabras de don Quijote: “Con la Iglesia hemos dado, Sancho” (Cervantes [1998] 696).

Evidentemente, el efecto es cómico y nos hace sospechar sobre su intención anticlerical, que sería la interpretación no metafórica. La mayúscula nos fuerza a pensar que hay indicio de ello, pero es un indicio trampa. Y esa trampa radica en disfrazar de anticlericalismo un nivel metafórico muy superior, el que identificaría ‘Iglesia’ con ‘realidad’ frente a la dulce ilusión de la ficción vivida. En una exégesis más simbólica, cabría pensar en la omnipresencia de la muerte, que trunca toda aventura ‘elevatoria’ que es la propia vida, o que le es propia a la vida.

En cuanto a Dulcinea, su transfiguración puede verse de dos maneras: degradatoria (hacia abajo) o ascendente. Inicialmente partimos de un ideal que es rebajado por la cruda realidad (desde la perspectiva de don Quijote), pero Sancho al final creará firmemente que también él ha visto a Dulcinea, y no a una campesina, siendo pues aquí el movimiento de elevación el que se impone y no el de rebajamiento, pues son los duques quienes le convencen de que ha visto a la ‘verdadera’ Dulcinea⁵ y no su amo el que le convence de lo contrario. Don Quijote sufre por ello, responsabilizando a los encantadores de la desdicha de no haber podido ver resplandecer la bella apariencia y rica indumentaria de la que le había hablado socarronamente Sancho, antes de convertirse este en engañador engañado.⁶

3. Tipos de vectorialización

Atendiendo a lo anterior, son como mínimo tres los tipos de desplazamiento o vectorialización que se dan en la Segunda Parte de *Don Quijote*:

3.1. Desplazamiento geográfico

Se trata del propio trayecto que comprende el viaje de Sancho y don Quijote desde su aldea a El Toboso o desde La Mancha hasta la playa de Barcelona, y su retorno una vez

⁵ La duquesa le dice a Sancho, cuando se queda con él a solas: “porque real y verdaderamente yo sé de buena parte que la villana que dio el brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso y que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado” (II, 33, 992).

⁶ ¡Y que no viese yo todo eso, Sancho! —dijo don Quijote—. Ahora torno a decir y diré mil veces que soy el más desdichado de los hombres” (II, 10, 774).

vencidos. En el caso del desplazamiento desde el escenario de las bodas de Camacho hasta la cueva de Montesinos tendríamos que añadir al vector diatópico otro mítico, que lleva a la evocación de Caná, por una —sospechamos— intencionada asociación fonética entre Caná y Camacho, con tintes manifiestamente paródicos; y otra analogía entre la cueva de Montesinos y la caverna del mito platónico, parodia menos carnavalesca, pero igualmente ironizante, que incluso podría tratarse de una alusión al mismo Hades. Estaríamos aquí, además, ante un auténtico *vector de anámnesis*, pues don Quijote pierde la noción del tiempo en dicha cueva, no recordando cuánto tiempo había transcurrido en ella.

En definitiva y como puede verse con tan pocos ejemplos, el desplazamiento espacial actúa como simple plataforma para otros desplazamientos, sean de interacción mítica o conceptual.

3.2. Desplazamiento diacrónico

Sería un tópico harto estéril repetir lo que la crítica ha estudiado ya tan profundamente: la presencia tan medieval como anacrónica de un caballero armado a lo Amadís, que prefiere hablar un castellano del siglo XV que la lengua de su tiempo. Poco, sin embargo, se ha dicho de otras diacronías remitentes a épocas anteriores, más concretamente a la Antigüedad.

Precisamente uno de los ejemplos de intersección entre dos planos de desplazamiento, el geográfico y el diacrónico, es el uso del número siete para referirse a las Lagunas de Ruidera. Cervantes hace coincidir ese número en las menciones de los capítulos XVIII y XXIII —cuando personifica mediante prosopopeya dichas lagunas, hijas según Cervantes de la dueña Ruidera, y convertidas por Merlín en lagunas (821-822)— con el número de ciudades griegas que se disputaron haber sido la cuna de Homero.⁷ El hecho de que la alusión al siete se produzca justo antes del epitafio a don Quijote y poco antes de acabar el último capítulo coloca a ese número y a esa analogía en un lugar prominente de la interpretación global de la obra, que además se cierra de una manera redonda, pues, tal y

⁷ Según Barnés Vázquez, Cervantes se permite crear nuevos mitos a la manera clásica. Así como en la aventura de la cueva de Montesinos, por ejemplo, el novelista “inventa a un escudero de Durandarte, Guadiana, a la dueña Ruidera y a sus siete hijas y dos sobrinas para dar a la visión un matiz de fábula mitológica al estilo de Ovidio y Boccaccio. Pero todo ello, claro está, con un constante humorismo y con una clara intención de parodiar episodios semejantes, que abundan en los libros de caballerías” (46).

como Cervantes pone explícitamente en la pluma de Cide Hamete, se halla aquí nada más y nada menos que la clave y la causa misma de por qué inicia Cervantes el libro como lo inicia (“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” [I, 1, 37]), veamos:

Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero. (1335)

Lo que nos interesa aquí no es tanto la enumeración de ejemplos en los que se ha recurrido al siete, sino el paso de la geografía al mito tal como se vio anteriormente con los ejemplos de Caná, la evocación de la cueva de Montesinos o las lagunas de Ruidera, pues estaríamos ante un nuevo y paradigmático ejemplo de elevación a mito. De un topónimo impreciso, ‘el lugar de la Mancha’ del primer capítulo de la primera parte, a un final de la segunda que revela al lector no exactamente el lugar en cuestión, sino la razón por la cual el narrador no ‘quiere’ acordarse. Dicha razón es “dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen” (II, 74, 1335), es decir, rivalizasen entre sí por convertirse en patria del héroe. De esta forma el final, más que redondo, se hace absolutamente rotundo. El tan comentado y polémico verbo de la formulación ‘no *quiero* acordarme’ no se correspondería, pues, con un uso modal del mismo (equivalente a ‘no *puedo* acordarme’), sino que dicha forma albergaría una función semántica plena, la de ‘no querer’ por pura y explícita voluntad.

Y además hay un detalle si cabe más vectorial: conectar Homero, primer autor occidental conocido, con una finalidad proyectada hacia el futuro (‘para que contendiesen’) catapultando el contenido del enunciado de manera equidistante al pasado y al futuro en una maniobra de doble vectorialización temporal, geográfica y mítica, todo en uno.

3.3. Desplazamiento semántico

Para encauzar adecuadamente nuestra reflexión partiremos, también ‘vectorialmente’, de un topónimo. Y para no faltar a la representatividad de dicho topónimo valga el que probablemente más aparece, tanto en la Segunda Parte como en la Primera. Dicho topónimo es ‘La Mancha’, como puede deducirse fácilmente. Como es sabido, La Mancha hace referencia a una amplia región histórica del centro y sureste peninsular, que se

extiende por parte de las actuales provincias de Toledo y Cuenca, así como por gran parte de las provincias de Ciudad Real y Albacete.

La denominación, que juega además un papel esencial al ser parte integrante del título de la obra, parece a primera vista inofensiva. Sin embargo, es más probable que Cervantes haya querido también aquí lanzar un sutil mensaje subliminal. Andino Sánchez, en su tesis doctoral, ha demostrado cómo el autor sigue una pauta deliberada y constante de confusión de datos y elementos de la herencia literaria grecolatina. Frente a la ostentación y ampulosidad de un Lope, señala por ejemplo Andino, prefiere la humildad (Andino Sánchez, 216). Y articula esa humildad mediante la confusión consciente de nombres, lugares y argumentos míticos y narrativos.⁸ Pero se trata de una confusión fértil y paródica, carnavalesca para Bajtín, con la que Cervantes, naturalmente, juega, ya que puede intuirse que una persona tan viajada y erudita como Cervantes, además de la literatura antigua, tuvo que conocer el árabe.⁹ Al menos si se tiene presente su biografía.

Y es que La Mancha, más allá de poder no tratarse de ese topónimo fácil que nos llevaría a la significación de ‘campo abierto y seco’ o simplemente ‘tierra seca’¹⁰, adquiere interesantes dimensiones: la hipótesis, no favorecida por Corominas —quien probablemente sea la principal autoridad en la materia— pero sí por Asín Palacios (66) conectaría La Mancha con *al-manshaf*, ‘la mitad del camino’, (como sucede con otro topónimo manchego más específico: Almansa, y otro leonés de análogo origen, Almanza), lo que vendría a enlazar con la vectorialidad de un elemento tan trascendental como es el título de la novela. Así pues, más que con un caballero de secas tierras o tierras de esparto, Cervantes habría jugado con una idea más acorde con la idea de desplazamiento, trátase de su sentido literal y andante como de su valor metafórico equivalente a ‘vida’, tan presente en la tradición hispánica y tan importante en la literatura occidental desde Homero.

⁸ “[Cervantes] quiere dejar constancia de su rechazo a la estúpida erudición reinante en sus días. En lugar de poner en boca de algún personaje su opinión, la presenta ante el lector a través de la acción y el diálogo, esto es, traduce el contenido filosófico a expresión dramatizada” (Andino Sánchez 369).

⁹ Andino habla de una cierta ‘ética literaria’: “el libro debe juntarse con los buenos, no con los pretenciosos que se jactan de una erudición estúpida. Retoma así la tesis ya desarrollada en el *Prólogo* de no adornar su factura con recursos amanerados de cultura exquisita” (Andino Sánchez 218).

¹⁰ Joan Corominas señala: “Zurita afirma que el nombre es idéntico al del pueblo de Almansa, y que primitivamente significaría ‘tierras de espartos seca’; con ello no llegamos a resultado etimológico concreto” (Corominas 798).

Por otro lado, sin abandonar la más que probable semiótica de sustrato islámico en Miguel de Cervantes, cautivo en Argel durante cinco años, ¿cómo pasar por alto el fatídico encuentro final de don Quijote con un caballero que se hace llamar nada menos que de la ‘Blanca Luna’? ¿Basta con tener en cuenta el sustrato intertextual de novelas como *Olivante de Laura* (1564), también llamado Cavallero de la Luna?¹¹ Creemos que podría ser insuficiente.

Tres vías se abren ante semejantes estímulos a la mente del lector: el simbolismo del blanco, el de la media luna y el del astro en sí.

En cuanto al color, ¿cómo ignorar el hecho de que el Mar Mediterráneo se denomine ‘Mar Blanco’ en árabe (y también en turco)? ¿Cómo no pensar en ello, no solo por la previsible conciencia y permeabilidad lingüística de Cervantes tras años de cautiverio en las mazmorras otomanas de Argel, sino también por la claridad de un término tan básico como el del mar común en la lengua del otro? Se hace difícil o casi imposible obviar un color tan denotador en un lugar tan emblemático, casi diríamos estratégico, de su novela, a orillas de una playa tan mediterránea como la de Barcelona: el caballero enfrentado especularmente al mar que literalmente había marcado la vida de su creador. La presencia de la luna junto al color blanco, por su parte, no haría sino reforzar esta suposición. Y precisamente es la idea de luna como astro la que nos lanza al cielo. ‘Dulcineificando’ el astro o, si se prefiere, ‘lunificando’ a una Dulcinea tan inalcanzable como perseguido. Ni un Andrea Alciato habría podido encontrar mejor emblema para el ideal justificador de toda una vida.

3.4. Otros desplazamientos relevantes

La variabilidad diafásica, la relativa a los diferentes registros del habla, geolectos, dialectos, sociolectos, ideolectos, etc., ha sido frecuente objeto de estudio en el *Quijote*, tanto como las variedades diastráticas, dependientes de la situación social del hablante. Interesante para nuestro tema sería el caso particular de la lengua de Sancho como gobernador de la ínsula de Barataria, donde el escudero, ascendido repentinamente en la escala social a un puesto de mayor prestigio, modifica sus recursos de expresión. Es un cambio que hay que añadir a la evolución ‘ascendente’ de la lengua sanchesca. Sancho eleva a su manera su habla con refinamientos que a menudo acaban teniendo un efecto cómico o grotesco, pero incluso

¹¹ Que, dicho sea de paso, también domina el árabe.

así, el resultado es igualmente sublimador: “Todos los que conocían a Sancho Panza se admiraban oyéndole hablar tan elegantemente y no sabían a qué atribuirlo, sino a que los oficios y cargos graves o adoban o entorpecen los entendimientos” (Cervantes [2004] 1118).

Y en el mismo capítulo 49, un poco más adelante, leemos:

[...] estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuestra merced, señor gobernador, que a lo que creo no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuestra merced esperaban los que nos eviaron y los que aquí venimos. Cada día se veen cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados. (II, 49, 1119-1120)

El motivo del engañador engañado (o del ‘burlador burlado’, según se lee aquí) remite al lector al capítulo 33, al diálogo de Sancho con la duquesa. Pero el factor vectorializador presente en el episodio del gobierno de Sancho es que al gobernar debe impartir justicia, elevándose también lingüísticamente por encima de sus convecinos en Barataria, pues ha de resolver peticiones, decidir castigos o indultos, presenciar lágrimas, disputas, envidias y otros conflictos. Dicho lo cual, el mayor grado de enaltecimiento humano es su propia argumentación sobre el rechazo del puesto como juez, al darse cuenta de que no está hecho ni preparado para desempeñar el cargo de modo adecuado:

—[...] dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar mi vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. (II, 53, 1163)

Los términos en los que Cervantes pone en boca de Sancho su renuncia como juez (‘resucitar’ de una ocupación u oficio que se presenta como una ‘muerte’) no habrían podido alimentar mejor la tesis que aquí sustentamos, pues la metáfora de la resurrección, al menos en la cultura occidental, está irremediabilmente condicionada por la idea de vector ascendente.

4. Conclusión

Leer el *Quijote* desde la perspectiva de la metáfora puede parecer filológicamente dudoso. Sin embargo, con la recuperación de la metáfora por parte de Ortega, de Ricoeur y,

ya en los albores del siglo XXI, con la influyente labor de Lakoff se hace difícil renunciar a las perspectivas de análisis y reflexión que ella abre.

Tras el ocaso de la Antigüedad, durante la cual había gozado de un tratamiento privilegiado por parte de Aristóteles (*Retórica*), Quintiliano (*De institutione oratoria*) o Pseudo Longino (*De lo Sublime*), la metáfora, aunque muy presente por ejemplo en el Barroco, fue relegada a simple elemento de un largo catálogo de recursos estilísticos, tal y como puede apreciarse en el célebre tratado de Pierre Fontanier, *Las figuras del discurso*, de 1827. En el siglo XX se ha rescatado la metáfora, pero la tradición cervantina no la ha tenido en cuenta. Al menos como procedimiento de análisis, tal y como Ortega concibe la metáfora, más allá de la elaboración de faraónicos y eruditos listados.

El concepto de vectorialización permite aplicar un método bajo cuyo prisma es posible repensar, si no la totalidad, al menos fragmentos relevantes y significativos de la obra de Cervantes. La íntima relación entre vector y metáfora que puede observarse sin dificultad en algunos de sus capítulos estriba fundamentalmente en la idea de desplazamiento y elevación. El desplazamiento espacial-geográfico es el más evidente y actúa de generador de ulteriores desplazamientos que ya no son puramente espaciales, sino que afectan a la dimensión temporal y conceptual.

En última instancia, y en una visión tan radical como orteguiana, podría concluirse que todo en el Quijote es movimiento. Un movimiento que se genera a partir de una primera salida, de una segunda y de una tercera; un movimiento que arrastra a un segundo protagonista, Sancho, y que lo arrastra no solo geográficamente; un movimiento que arrastra a los vecinos de la aldea y a un número significativo de personas que se cruzan con la curiosa pareja y le siguen la corriente hasta zambullirse de lleno en su peculiar mundo y que, una vez ahí, bucean no tanto ya en lo espacial-geográfico, sino explorando y reinterpretando el sentido mismo que cobra su existencia tras conocerles. Hay, en conclusión y plenamente arrastrado también ya el lector, un movimiento existencial, de revisión o resemantización de la propia vida.

Bibliografía

- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008.
- ASÍN PALACIOS, Miguel. *Contribución a la toponimia árabe de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.
- BABINIOTIS, Giorgos. *Lexikó tis neas ellinikís glossas*. Atenas: Kéntro lexikologías EPE, 2002.
- BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio. "Yo he leído en Virgilio". *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2004.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. III. Madrid: Gredos, 2001.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.
- FERRARI NIETO, Enrique. *Diccionario del pensamiento estético de Ortega y Gasset*. Zaragoza: Mira editores, 2010.
- FONTANIER, P. *Les figures du discours*. 1968. Paris: Flammarion, 1977.
- LAKOFF, George. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LIDDELL, Henry George y SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- ORTEGA Y GASSET, José. OO. CC. Vol. I. 1914. Madrid: Taurus, 2004.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001.
- RIQUER, Martín de. *Nueva aproximación al "Quijote"*. Barcelona: Teide, 1989.
- SCHWARTZ, Lía. "El Quijote y los clásicos grecolatinos en la obra crítica de Arturo Marasso." *Olivar* 6.6. (2005) *Número monográfico: El cervantismo argentino: una historia tentativa*. Ed. Juan Diego Vila.
<<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV06n06a02/pdf>> [26/07/2015]



GLOSSOPHILLOS

Lei Chunyi
Universidad de Granada

El pez en el léxico figurado y la fraseología del chino y del español

Recibido 01.10.2015/ Aceptado 12.11.2015

Resumen: Siguiendo, desde una perspectiva cultural e histórica, la Teoría Cognitiva del Lenguaje Figurado de Dobrovolskij y Piirainen (2005), este artículo analiza el trasfondo simbólico de la motivación metafórica del pez en la cultura china y las huellas del mismo en el léxico figurativo, los modismos y proverbios chinos, en comparación con el español. A lo largo de la historia, el pez desempeña un papel muy importante en la cultura china, por ser un alimento muy común y básico. Dichas imágenes se aprecian claramente en las metáforas poéticas creativas y las unidades fraseológicas lexicalizadas, así como en los proverbios. En este estudio, se observa que el pez presenta muchos símbolos, tales como la riqueza, la felicidad, el buen augurio, la persona amada y el beneficio. Además, la imagen del pez se aplica ampliamente en muchas áreas, por ejemplo, en la relación amorosa, en otras situaciones, valores y juicios, sugerencias, reflejando la sabiduría popular de ambas naciones.

Palabras claves: pez, simbolismo, metáfora, lenguaje figurado, fraseología

Abstract: Following the Cognitive Theory of Figurative Language (Dobrovolskij and Piirainen 2005), this article analyses the background of the metaphoric symbolic motivation of fish in Chinese culture, from a cultural and historical perspective, focusing on the figurative vocabulary, idioms and proverbs, comparing with Spanish. Throughout the history, the fish has played an important role in the Chinese culture, since it has always been a basic and common food in China. Obviously, these metaphoric images are found in poetry and phraseological units, whose figurative components reflect its cultural symbolism. Based on the collected data, it has been showed that the fish embraces various symbols, such as wealth, happiness, a beloved person, and the benefit. Besides, the images of fish are applied extensively in many areas, such as in loving relationship, situations, concepts of value and suggestions, all of them reflecting vividly the folk wisdom of both countries.

Key words: fish, symbolism, metaphor, figurative language, phraseology

0. Introducción

En el libro *Figurative Language Cross-cultural and Cross-linguistic Perspectives* (Dobrovolskij y Piirainen 2005) se realiza un estudio basado en datos empíricos procedentes de diversos idiomas y numerosas expresiones figurativas convencionales, cuyos autores proponen la hipótesis de que una estructura conceptual específica de base simbólico-cultural subyace en el significado de muchas expresiones figurativas. Esta estructura conceptual se basa en imágenes mentales y proporciona un elemento del plano del contenido llamada ‘componente de imagen’. En el artículo “El componente (inter)cultural en la metáfora: el caso de la ictionimia”, Pamies (2010) explica los componentes culturales en las metáforas de la terminología ictiológica y en los fraseologismos protagonizados por peces. Observa que la taxonomía pesquera es mayoritariamente metafórica y que sus imágenes se inspiran en ciertos dominios conceptuales, principalmente animales, profesiones, plantas, anatomía humana y artefactos construidos por el hombre; mientras que el pez literal sirve como ‘culturema’¹ para conceptualizar otras realidades ajenas a la ictiología y la pesca (“El componente (inter)cultural” 33-53). En el artículo “Fishing for Productive Models in the Troubled Water of Figurative Language” (Pamies, Craig y Ghalayini 47-70) se amplía ese estudio a distintas lenguas, de familias tipológicas variadas, para demostrar que este fenómeno también sucede en otras culturas, y demuestra que la fraseología abunda en imágenes pesqueras mientras que los términos ictiológicos abundan en imágenes terrestres.

Con una metodología similar, este artículo analiza el trasfondo simbólico de la motivación metafórica del pez en la cultura china y las huellas del mismo en el léxico figurativo, locuciones y proverbios chinos. Mediante varias fuentes (diccionarios, libros, Internet, etc.), se reúnen numerosas metáforas poéticas creativas y unidades fraseológicas lexicalizadas relacionadas al pez, se ordenan por archimetáforas y por el dominio meta (tales como la riqueza, la felicidad, el buen augurio, la persona amada y beneficio), comparando con unidades fraseológicas similares en español cuando sea posible. Aunque el trabajo de

¹ La noción de ‘culturema’ se presenta en este trabajo tal como es usada actualmente por el grupo GILTE de la Universidad de Granada. Los culturemas son “símbolos culturalmente motivados” que sirven de base “para que las lenguas generen nuevas metáforas a partir de un simbolismo extralingüístico previo” (Pamies, “El lenguaje de la lechuza” 375-404). Luque Nadal añade que son “naciones específico-culturales de un país o de un ámbito cultural” y que, en general, “poseen una estructura semántica y pragmática compleja” (2).

compilación intentó ser exhaustivo, este trabajo sólo analiza una parte del corpus reunido, en aras de mayor brevedad.

A diferencia de lo que ocurre en la cultura occidental, el pez no forma parte del horóscopo en China, pero es un culturema muy importante.² Los hombres primitivos dibujaban peces en las cerámicas; los antiguos se regalaban los peces. Hoy en día, en los festivos, se regalan los peces y en la fiesta de primavera nunca falta el pescado en la mesa. En China la imagen del pez se ha empleado desde la antigüedad. Se han descubierto algunos platos antiguos de cerámica pintada con dibujos de peces, reflejando la actividad de la pesca en la vida primitiva. Aunque la imagen se ha deformado un poco, probablemente se trata del Dios Pez (*yú shén* 鱼神 *pez Dios)³ que se ha personificado, demostrando que el pez era objeto de veneración (Yan Juan & Zhang Yiyi 10).

El pez simbolizaba felicidad y buen augurio. Según la leyenda de *lǐ yú tiào lóng mén* (鲤鱼跳龙门), una vez que la carpa salte de *Long Men*,⁴ podría convertirse en un dragón. De allí proviene este proverbio: *lǐ yú tiào lóng mén, shēn jià bǎi bèi* 鲤鱼跳龙门——身价百倍 *carpa saltar *Long Men*, valor ciento vez (después de que la carpa común salta de *Long Men*, su precio se multiplica cien veces), ‘aumentar la fama y subir el estatus’ (Zhou Jingqi y Yu Xiuling 767). Véase esp. *subir el caché*; esp. *saltar a la fama*; esp. *dar el pelotazo*.

También, la gente suele colocar dibujos de lotos y peces en la pared de la casa para transmitir el deseo de tener sobreabundancia, aprovechando la homofonía entre *lián* (莲 *loto) y *lián* (连 *sucesivo), y entre *yú* (鱼 *pez) y *yú* (余 *sobreabundancia), como lo evidencia la locución *lián nián yǒu yú* (连年有余 *sucesivo año tener sobreabundancia) que significa ‘tener sobreabundancia todos los años’. Generalmente, el pez de los dibujos es la carpa roja (*lǐ yú* 鲤鱼), ya que el color rojo es de buen augurio. Cuando llega la Fiesta de Primavera o una boda, se ponen dichos dibujos para desear una vida llena de riqueza y felicidad (Yan Juan y Zhang Yiyi 10). Entre ellos, ‘el dibujo de nueve peces’ (*jiǔ yú tú* 九鱼

² Según la astrología occidental, los peces estaban relacionados con el nacimiento de Venus, e incluso con el de Jesucristo. Se considera ‘Piscis’ a las personas nacidas entre 19 de febrero y 20 de marzo.

³ Usamos * para la traducción literal del chino y las abreviaturas siguientes: PART. por ‘partícula’; DIM. por ‘diminutivo’; SUF. por ‘sufijo’; CONJ. por ‘conjunción’; UF(s) para unidad(es) fraseológica(s), ctn. por ‘cantonés’, chn. por ‘mandarín chino’.

⁴ *Long Men* (龙门 *dragón puerta): uno de los puntos más estrechos del Río Amarillo en el Gran Cañón de Jin Shan (*Jin Shān dà xiá gǔ* 晋陕大峡谷), considerado como la Garganta del Río Amarillo, sus acantilados a ambos lados parecen dos puertas cara a cara. Según la leyenda, solamente un dragón puede pasar esta puerta, por lo cual se lo denomina *Lóng Mén* (*dragón puerta).

图 *nueve pez dibujo) es el más famoso y representativo como símbolo de buen augurio. Aprovechando la homofonía entre *jiǔ* (九 *nueve) y *jiǔ* (久 *mucho+tiempo), se expresa el deseo de eternidad; en cambio, como hemos mencionado más arriba, *yú* (鱼*pez) transmite el significado de *yú* (余 *sobreabundancia) (en línea).⁵ Tradicionalmente, en las estampas de Año Nuevo suele aparecer la imagen de un niño montado en una gran carpa de color rojo, o bien una imagen de un niño jugando con una carpa roja. También, en Nochevieja cada familia se reúne para comer *tuán nián fàn* (团年饭 *unirse año arroz, ‘comida de reunión familiar’), donde nunca debe faltar el pescado (You You 304), asociación atestiguada por la expresión: *nián nián yǒu yú* (年年有余/鱼 *año año tener sobreabundancia / pez, ‘tener más de lo necesario todos los años’). Existen otros valores asociados al polisémico pez.⁶

1. La armonía

El pez es el animal acuático más familiar en nuestra vida. Debido a que el pez es ágil y libre en el agua, se considera un símbolo de la armonía, como lo muestra la locución: *yú shuǐ qíng shēn* 鱼水情深 *pez agua afecto profundo (tener un profundo afecto como el pez y el agua), ‘llevar una relación muy buena y armoniosa’ (LI Dingkai y WANG Zhijie 771). En muchas ocasiones, la relación estrecha entre el pez y el agua se emplea para referirse a la armonía en el matrimonio, a diferencia del esp. *estar / sentirse como pez en el agua*, que se refiere a la relación entre una persona y su entorno dado.

Como el pez y el agua siempre son muy cercanos, dicha imagen se emplea para hacer referencia al cariño y amor entre un hombre y una mujer, como lo ilustran las siguientes locuciones: *yú shuǐ hé xié* 鱼水和谐 *pez agua armonioso en+armonía, ‘tener una relación armoniosa, sobre todo, en el matrimonio’ (Welch 188); *yú shuǐ zhī huān* 鱼水之欢 *pez agua PART. alegría (la alegría entre el pez y el agua), ‘la vida amorosa o sexual armoniosa entre un hombre y una mujer’ (en línea).⁷

⁵ “*Jiu yu he hua tu you she me yu yi*” (Las connotaciones del dibujo de nueve peces y las flores de loto) 九鱼荷花图有什么寓意, página web *Bai du jing yan* (*Experiencia de Bai Du*) 百度经验 (04/05/2014) <<http://jingyan.baidu.com/article/9113f81b2399812b3214c70e.html>> [18/06/2015]

⁶ Como el pez tiene muchos hijos, también representaba la fertilidad y la maternidad, aunque no hemos encontrado huellas de ello en el lenguaje figurado.

⁷ *Chengyu gu shi* [Historias de Chengyu]. 成语故事. <http://chengyu.game2.tw/archives/104538#.VIMEab_kqDM> July 27, 2015 > [10/11/2015]

2. El amor o el matrimonio

A lo largo de la historia cultural china, se han atribuido connotaciones culturales ricas al pez. En la obra *Los poemas clásicos (Shī jīng 诗经)*,⁸ casi todos los poemas que mencionan el pez se asocian con el amor sexual. El pez tiene mucha fecundidad y por eso está asociado con el amor sexual. De hecho, a través de este vocablo se designa metafóricamente la necesidad sexual, pues se dice ‘poner la red de pesca’ (*wǎng yú 网鱼* *poner+red pez) para referirse a ‘conseguir una esposa’. Asimismo, se usa ‘romper la red de pesca’ (*wǎng pò 网破* *red romper) para hacer referencia a ‘perder la esposa’ y se emplea ‘pescar’ (*diào yú 钓鱼* *pescar+con+caña pez) para expresar ‘requerir de amores’.

2.1. El pez es la persona amada

En el poema *Heng men (衡门)*, el pez se usa en una forma metafórica, ya que se compara ‘seleccionar un pez’ con ‘elegir una esposa’. Comer pescado es como casarse con una mujer. De este modo, el pez se emplea para vincularse con la novia: *qǐ qí shí yú, bì hé zhī lǐ, qǐ qí qǔ qī, bì sòng zhī zǐ* 岂其食鱼，必河之鲤，岂其娶妻，必宋之子 *cómo si comer pescado, deber río carpa, deber si casarse esposa, deber Song PART. Zi (cuando quiero comer pescado, no tengo por qué comer la carpa del Río Amarillo; cuando necesito casarme, no tengo por qué casarme con la mujer de apellido Zi⁹ en el reino Song), ‘si me enamoro de una mujer, voy a casarme con ella aunque ella no sea de nobleza’.

2.2. Pescar es encontrar con quien casarse

Como se compara el pez con el enamorado, naturalmente pescar se convierte en una expresión metafórica de ‘conseguir novio/a y casarse’. En español existe algo parecido en el fraseo esp. *pescar novio*, pero limitado al punto de vista de la mujer que consigue que un hombre se comprometa a desposarla (Pamies, Craig y Ghalayini 53). Dicha metáfora es la que se emplea más frecuente en *Los poemas clásicos (Shī jīng 诗经)* y también es una forma metafórica más viva. Echando la red para pescar, a veces se logra lo que se quiere, pero desafortunadamente también puede ocurrir lo contrario. Lo mismo sucede con las parejas, como lo evidencia la siguiente anécdota: El soberano Xuan Gong (宣公) encargó

⁸ *Los poemas clásicos (Shī jīng 诗经)* es un libro perteneciente a los Cinco Clásicos que Confucio enseñaba. También se le conoce por el nombre de *Libro de las odas*.

⁹ Los que llevan el apellido Zi (子) son de la nobleza.

que le buscaran una esposa a su hijo Ji (急); la elegida fue Xuan Jiang (宣姜). Sin embargo, al ver que ésta era muy guapa, Xuan Gong se la quitó a su hijo para hacerla su propia esposa. Así lo critica satíricamente el poema *Bèi fēng • xīn tái* (邶风 • 新台 “balada de Bei¹⁰ • plataforma nueva¹¹): *yú wǎng zhī shè, hóng zé lí zhī* 鱼网之设, 鸿则离之 *pez red+de+pesca PART. poner, ganso+salvaje pero sufrir esto (se echa la red para pescar peces, pero un ganso salvaje ha entrado), ‘ella quiere casarse con un hombre joven y guapo, pero resulta que se casa con uno viejo y feo’ (en general) (Jin Rongquan 55). De estos versos proviene la locución: *yú wǎng hóng lí* 鱼网鸿离 *pez red ganso+salvaje sufrir (el ganso salvaje se cae en la red de pesca), ‘lo que uno ha logrado no es lo que se quiere’ (en línea).¹²

2.3. El pez es la fidelidad amorosa

Antiguamente, los ‘peces planos’ (*bǐ mù yú* 比目鱼 *junto ojo pez)¹³ simbolizan el amor fiel, lo cual se refleja en algunos versos de la poesía china (Beijing shi fan... 151), por ejemplo: *fèng huáng shuāng qī yú bǐ mù* 凤凰双栖鱼比目 *fénix doble posarse junto, ojo pez (los fénix se posan y vuelan juntos; los dos ojos del pez plano cooperan y miran juntos), ‘una pareja en armonía, que se ama mucho’.

Los peces planos tienen los dos ojos del mismo lado. Dicha locución proviene de una leyenda: se dice que los dos ojos de este pez representan, respectivamente, el pez macho y el pez hembra. Estos dos se convierten en un pez, de tal modo, ambos nadan juntos y cada uno se encarga de observar y vigilar un lado, lo que representa la armonía y el amor: *dé chéng bǐ mù hé cí sǐ, yuàn zuò yuān yāng bù xiàn xiān* 得成比目何辞死, 愿作鸳鸯不羡仙¹⁴ *poder ser peces planos cómo rechazar morir, preferir ser Yuan Yang¹⁵ no envidiar inmortal, ‘con tal que uno pueda quedarse junto con su enamorado/a, prefiere ser mortal que inmortal’ (Yang Guangjun 97). De allí proviene la locución *shuǐ zhōng bǐ mù yú* (水中比目鱼 *agua dentro junto ojo pez [peces

¹⁰ *Bei* (邶) era nombre de un reino en la dinastía Zhou (周), en la actual provincia de *He Nan* (河南).

¹¹ Plataforma alta construida en el río, en dicha plataforma el soberano Xuan Gong (宣公) le quitó a su hijo la novia para hacerla su propia esposa.

¹² *Han dian* [diccionario chino online]. 汉典. 2004–2015. <<http://www.zdic.net/c/c/172/386296.htm>> [19/07/2015].

¹³ Los peces planos [*pleuronectiformes*] son un orden de peces al que pertenecen acedías, platijas, gallos, rodaballos y lenguados, y tienen los dos ojos del mismo lado.

¹⁴ Viene del poema llamado *Cháng ’ān gǔ yì* (长安古意 ‘reflexión sobre los eventos antiguos de Chang ’An’) del poeta Lu Zhaolin 卢照邻 (636-689) del tiempo de la dinastía Tang.

¹⁵ El pato mandarín [*Aix galericulata*] (*yuān yāng* 鸳鸯) es una especie de ave anseriforme de vivos colores de la familia Anatidae, oriunda de China, Japón y Siberia. En China los patos mandarines son considerados animales portadores de buena fortuna, amor y afecto conyugal; de tal forma que se regala una pareja de estos patos, como presente principal en las bodas más importantes. <http://es.wikipedia.org/wiki/Aix_galericulata> [11/06/2015].

planos dentro del agua]), que se utiliza para designar a los enamorados o a los cónyuges que se aman mucho y siempre se quedan juntos.¹⁶ Véase esp. *como tortolitos*, un zoomorfismo similar basado en otro culturema.

3. El pez es beneficio

3.1. [El pez es el resultado exitoso]

Este modelo existe en muchas lenguas. Pamies, Craig y Ghalayini (2014) citan ejemplos en español, francés, inglés, ruso, árabe, etc.

- *bié rén lā wǎng wǒ zhuā yú* 别人拉网我抓鱼 *otra persona poner red yo coger pez (cuando otros ponen la red, yo pesco), 'lograr algo sin esfuerzo, aprovechando el trabajo ajeno' (Xu Zongcai y Ying Junling 30).

- *hún shuǐ mō yú* 浑水摸鱼 *turbio agua buscar pez (pescar en el agua revuelta), 'lograr beneficios aprovechando la situación' (Shang wu yin shu guan... 314). Véase esp. *pescar en aguas revueltas*; esp. *Aguas revueltas, ganancia de pescadores*.

- *māo yù jiàn xīng yú hái yǒu bù chán de* 猫遇见腥鱼还有不馋的 *gato encontrar poder olor+de+pez aún tener no goloso PART. (no hay gato que no quiere comer pez cuando lo vea), 'cada persona quiere obtener pequeñas ventajas' (sobre todo, se refiere a que cada uno quiere tener amoríos escondidos) (Xu Zongcai y Ying Junling 468). Véase esp. *A nadie le amarga un dulce*.

- *nǎ 'er yǒu yú, jiù zài nǎ 'er xià wǎng* 哪儿有鱼，就在哪儿下网 *donde SUF. tener pez, entonces en donde poner red (se pone red en donde haya peces), 'trabajar en donde se logra beneficio' (Xu Zongcai y Ying Junling 423). Véase esp. *No dar puntada sin hilo*.

De la idea de ganancia se deriva la de ingratitud:

- *dé yú wàng quán* 得鱼忘筌 *conseguir pez olvidar utensilio+para+pescar (después de conseguir el pez, ya se le olvida el utensilio de bambú para pescar), 'al lograr lo que desea, uno se vuelve desagradecido' (Ni Baoyuan 179). Véase esp. *Y si te he visto no me acuerdo*.

3.2. [El pez es riqueza]

- *yú mǐ zhī xiāng* 鱼米之乡 *pez arroz PARTI. pueblo (pueblo de peces y arroz), 'pueblo rico con abundante producción agraria y pueblo de peces y arroz' (Jia Yongsheng 47).

¹⁶ Foro *Iask* (Ai wen) 爱问 (06/02/2010) <<http://iask.sina.com.cn/b/3661492.html>> [19/07/2015].

3.3. [El éxito necesita sacrificio]

- *yǐ yǐn tóu yú* 以蚓投鱼 *usar lombriz lanzar pez, ‘sacrificar una cosa pequeña para conseguir otra mayor’ (Yu Jinchun y Sun Mengmei 1382).

- *xià xiǎo ér diào dà yú* 下小饵钓大鱼 *poner pequeño cebo pescar grande pez (poner poco cebo para pescar peces grandes), ‘lograr gran beneficio con poco sacrificio’ (Xu Zongcai y Ying Junling 820). Véase esp. *Sin cebo no se atrapa pajarito*.

- *yǒu wǎng bù xià shuǐ, nán dé dà tóu yú* 有网不下水, 难得大头鱼 *tener red no bajar agua, difícil lograr grande cabeza pez (es difícil pescar peces grandes sin echar una red), ‘si no lo hace con el propio riesgo, no se obtiene logro’ (Xu Zongcai y Ying Junling 954). Véase esp. *No se pescan truchas a bragas enjutas*.

- *lín yuān xiàn yú, bù rú tuì ér jié wǎng* 临渊羡鱼, 不如退而结网 *llegar agua+profunda admirar pez, más vale volver CONJ. tejer red (es mejor volver para tejer una red que estar anhelando pescar a la orilla del estanque), ‘es mejor dejar de soñar y hacer las cosas prácticas’ (Bai Weiguo 1757).

- *xià shén me wǎng, dé shén me yú* 下什么网, 得什么鱼 *poner tal red, coger tal pez, ‘cada cosa que se realiza produce un resultado correspondiente’ (Xu Zongcai y Ying Junling 820). Véase esp. *Quien quiere el fin quiere los medios*, esp. *Uno cosecha lo que siembra*.

- *yòu chī yú er yòu xián xīng* 又吃鱼儿又嫌腥 *también comer pez SUF. además quejarse olor+a+pescado (querer comerse el pez y a la vez quejarse del olor a pescado), ‘(se dice para criticar a alguien que) pretende lograr beneficios sin correr ningún riesgo o perder algo’ (Wen Duanzheng, *Xin hua guan* 469). Véase esp. *No se pescan truchas a bragas enjutas*.

3.4. [No se puede contar con el éxito antes del fin de la acción]

El beneficio puede anticiparse por el deseo y la imaginación, por ello algunas expresiones y proverbios critican a quienes son demasiado optimistas y venden el pescado que aún no capturaron como la proverbial¹⁷ ‘piel de oso’ en Occidente.

¹⁷ En China también hay un cuento parecido: Un día, una persona vio un ganso silvestre volando en el cielo y quiso dispararle una flecha. Antes de hacerlo, dijo: ‘Lo voy a cocer’. Pero su hermano al lado no estaba de acuerdo y le dijo: ‘Los gansos silvestres que andan en la tierra estarán más ricos si los cuecen, en cambio, los que vuelan en el cielo estarán más ricos si los asan.’ De este modo, los dos discutían mucho y no podían ponerse de acuerdo. Fueron a consultar a un anciano y éste les aconsejó: ‘Será bueno cocer la mitad y asar otra mitad.’ Por fin, estos dos hermanos se pusieron de acuerdo. Sin embargo, cuando regresaron, el ganso ya había desaparecido. Blog *Sina* (Xin lang bo ke) 新浪博客 (04/12/2010) <http://blog.sina.com.cn/s/blog_6006fe720100i3k2.html> [20/08/2015].

- *yú hái méi yǒu zhuō dào, bù yào máng shāo guō* 鱼还没有捉到，不要忙烧锅 *pez aún no haber capturar ya, no deber ocupar calentar olla (el pez que aún no se ha capturado no debe calentar la olla), ‘no se debe confiar en el éxito antes de terminar la acción’ (Zhou Jingqi y He Aiyang 841). Véase esp. *No hay que cantar victoria antes de tiempo*.

3.5. [Hay que tener paciencia para obtener el éxito]

La pesca es un arte que requiere mucha paciencia, por lo que ilustra otras actividades que también son enemigas de la prisa.

- *xìng jí diào bù dé dà yú* 性急钓不得大鱼 *carácter impaciente pescar no poder grande pez (el impaciente no pesca peces grandes), ‘si no tiene paciencia, no puede hacer las cosas bien u obtener un gran logro’ (Xu Zongcai y Ying Junling 847).

- *fàng chángxiàn, diào dà yú* 放长线，钓大鱼 *soltar largo sedal, pescar grande pez (lanzar un sedal largo para coger un pez grande), ‘adoptar un plan a largo plazo para conseguir algo grande’ (Sun Yizhen 239).

- *jí xíng wú hǎo bù, jí shuǐ nán zhuā yú* 急行无好步，急水难抓鱼 *deprisa caminar no bueno paso, rápido agua difícil coger pez (si uno camina con prisa no camina bien; en el agua rápida es difícil coger el pez), ‘no se puede hacer las cosas bien con mucha prisa’ (Xu Zongcai y Ying Junling 326). Véase esp. *Las prisas son malas consejeras*.

3.6. [Hay que actuar en el momento apropiado para lograr el éxito]

- *kàn zhe yú er xià zhào* 看着鱼儿下罩 *ver partícula pez SUF. poner cubierta (poner la cubierta fijando el pez), ‘ponerse a hacer una cosa en el momento exacto’ (Wen Duanzheng, *Xin hua guan* 186). Véase esp. *Más vale llegar a tiempo que rondar un año*.

3.7. [Hay que tener persistencia para lograr el éxito]

- *sān tiān dǎ yú, liǎng tiān shài wǎng* 三天打鱼，两日晒网 *tres día pescar pez, dos día secar red (pescar tres días, secar la red de pesca dos días) ‘hacer las cosas interrumpidamente sin perseverancia’ (Wen Duanzheng, *Xin hua guan* 309). Véase esp. *Un día sí y otro no*.

3.8. [Hay que prepararse para lograr el éxito]

- *xiān shōu wǎng kǒu hòu zhuā yú* 先收网口后抓鱼 *primero recoger red boca luego coger pez (primero se recoge la boca de la red, luego se coge el pez), ‘primero

rodear y bloquear (a alguien) luego capturar (a alguien)' (Xu Zongcai & Ying Junling 821). Véase esp. *Primero hay que parar al toro para hacer la faena*; esp. *No pongas el carro antes que los bueyes*; esp. *No hay que empezar la casa por el tejado*.

- *xiān sǎ wō zǐ hòu diào yú* 先撒窝子后钓鱼 *primero poner cebo luego pescar pez, 'para engañar a alguien hay que interesar a la presa' (Bai Weiguo 1588). Véase esp. *No se atrapan moscas con vinagre*.

3.9. [Hay que estar en el lugar apropiado para lograr el éxito]

- *diào yú bù zài jí shuǐ tān* 钓鱼不在急水滩 *pescar pez no en rápido agua bajío (no se pesca en los torrentes rápidos), 'deber elegir un sitio apropiado para hacer las cosas' (Xu Zongcai y Ying Junling 166).

4. El pez es una persona

Abundan las UFs basadas en la archimetáfora 'el pez es una persona', por ejemplo, para expresar que una persona está en una buena situación, se emplea mucho la imagen del pez en el agua, ya que el pez se siente muy libre y cómodo metido en el agua, un entorno favorable para él, como lo evidencian los siguientes ejemplos:

- *rú yú dé shuǐ* 如鱼得水 *como pez tener agua (encontrarse como el pez en el agua), 'sentirse en su elemento, sentirse satisfecho, estar felices por la mutua compañía' (Jia Yongsheng 47). Véase esp. *Como pez en el agua*.

- *yú féng shuǐ, niǎo féng lín* 鱼逢水, 鸟逢林 *pez encontrar agua, pájaro encontrar bosque (el pez encuentra el agua, el pájaro encuentra el bosque), 'conseguir el sitio o la condición para vivir o realizar las actividades' (Xu Zongcai & Ying Junling 961).

- *hǎi kuò píng yú yuè, tiān gāo rèn niǎo fēi* 海阔凭鱼跃, 天高任鸟飞 *mar extenso dejar pez saltar, cielo alto dejar pájaro volar (el mar extenso deja nadar el pez libremente; el alto cielo deja los pájaros volar), 'poder mostrar y desplegar su habilidad libremente' (Xu Zongcai y Ying Junling 260). Véase esp. *dar cancha a alguien*.

De dicha archimetáfora provienen varios significados metafóricos relativos a varios dominios meta:

4.1. [Capacidad personal]

- *yī chǎng hún shuǐ yī qún yú* 一场浑水一群鱼 *una vez revuelto agua un grupo pez (cada vez que haya agua revuelta, aparece un grupo de peces), ‘al tener movimiento social, aparecerán unos personajes de época’ (Xu Zongcai y Ying Junling 880).

- *shuǐ qiǎn yú bù zhù* 水浅鱼不住 *agua no+profundo pez no vivir, ‘los lugares con mala condición no guardan las personas capaces’ (Zhang Yi 18).

- *yú bù pà shuǐ shēn, hǔ bù pà lín shēn* 鱼不怕水深, 虎不怕林深 *pez no temer agua profundo, tigre no temer bosque profundo, ‘los que tienen nobles aspiraciones y buenas aptitudes se atreven a ir a los sitios arduos’ (Zhou Jingqi y He Aiyong 841).

4.2. [(In)experiencia]

- *chí lǐ de yú xiǎo xiǎo bù dé dà hǎi dà* 池里的鱼虾晓不得大海大 *estanque dentro PART. pez gamba saber no poder grande mar grande (los peces y gambas del estanque no saben que el mar es extenso), ‘quien nunca sale al encuentro de la tempestad y se enfrenta al mundo, no tiene mucha experiencia’ (Xu Zongcai y Ying Junling 98).

- *lěng kù lǐ de yú, yòu lěng yòu kàn bù jiàn tiān* 冷库里的鱼, 又冷又看不见天 *almacén frigorífico dentro PART. pez, no+sólo frío sino+también mirar no ver cielo (el pez del almacén frigorífico tiene mucho frío y no es capaz de ver el cielo), ‘al apartarse de la realidad, uno no es capaz de conocer el mundo’ (Xu Zongcai y Ying Junling 100).

- *rú yú yǐn shuǐ, lěng nuǎn zì zhī* 如鱼饮水, 冷暖自知 *como pez beber agua, frío templada sí+mismo saber (conocer la situación igual que un pez sabe si el agua está fría o templada), ‘saber por experiencia’ (Xu Zongcai y Ying Junling 646). Véase esp. *conocer (algo) al dedillo*.

4.3. [El poder y la jerarquía]

- *dà yú chī xiǎo yú, xiǎo yú chī xiǎo zī* 大鱼吃小鱼, 小鱼吃虾子 *grande pez comer pequeño pez, pequeño pez comer gambas, ‘los fuertes siempre cometen atropellos contra los pequeños’ (Xu Zongcai y Ying Junling 143). Véase esp. *El pez grande se come al chico*; esp. *ser un pez gordo* (Pamies, Craig & Ghalayini 2014).

- *dà hǎi lǐ de jǐ tiáo xiǎo yú, fān bù qǐ shén me làng* 大海里的几条小鱼, 翻不起什么浪 *grande mar dentro PART. unos CLASIF. pequeño pez, revolverse no posible

PRON. ola (los peces pequeños no mueven mucha agua), ‘tener poca influencia (para algo malo)’ (Zhou Jingqi y Yu Xiuling 213).

- *yú guī hú, lóng guī hǎi* 鱼归湖, 龙归海 *pez regresar lago, dragón regresar mar (los peces regresan al lago; los dragones regresan al mar), ‘cada uno pertenece a su sitio’ (Xu Zongcai y Ying Junling 144). Véase esp. *Cada mochuelo a su olivo*.

- *yī lù shuǐ yī lù yú, yī lù jī yī lù shí* 一路水一路鱼, 一路鸡一路食 *uno camino agua uno camino pez, uno camino pollo uno camino comida (el mismo río tiene los mismos peces; los pollos del mismo camino comen la misma comida), ‘pertener a al mismo tipo de persona’ (Zhong guo min jian... 349). Véase esp. *ser tal para cual*; esp. *ser de la misma cuerda*.

4.4. [Cooperación]

- *yú bāng shuǐ, shuǐ bāng yú* 鱼帮手, 水帮手 *pez ayudar agua, agua ayudar pez (los peces y el agua se ayudan mutuamente), ‘la gente se ayuda mutuamente’ (Wen Duanzheng *Xin hua guan* 471), sólo parcialmente similar a esp. *una mano lava la otra*.

- *hé kě zhī yú, xiāng rú yǐ mò* 涸渴之鱼, 相濡以沫 *seco sed PART. pez, mutuo mojarse con saliva (los peces que se han salido del agua están muy secos y tienen mucha sed, y se mojan mutuamente con su saliva para sobrevivir), ‘la gente de la situación difícil se ayuda mutuamente con su propio esfuerzo’ (Bai Weiguo 536).

- *hé lǐ yú duō shuǐ bù qīng* 河里鱼多水不清 *río dentro pez mucho agua no claro (hay muchos peces pero el agua no está clara), ‘cuando hay muchos participantes, el problema se pone aún más complicado y es más difícil resolverlo’ (Zhang Yindong 416). Véase esp. *Muchos cocineros estropean el caldo*.

- *hǎi shuǐ shēn le, shén me yú dōu yǒu* 海水深了, 什么鱼都有 *mar agua profundo particular, cualquier pez todo tener (en el mar profundo hay todo tipo de peces), ‘un ámbito complicado, con todos los tipos de persona’ (Xu Zongcai y Ying Junling 261). Véase esp. *Cada uno es de su padre y de su madre*.

4.5. [Comunicación]

- *sǐ yú bù zhāng zuǐ er* 死鱼不张嘴儿 *muerto pez no abrir boca SUF. (un pez muerto no abre su boca), ‘no hablar’; ‘guardar el secreto’ (Xu Zongcai y Ying Junling 750). Véase esp. *ser una tumba*; esp. *mudo como un pez* (Pamies, “El componente” 57).

4.6. [Engaño]

- *rén jiàn lì ér bù jiàn hài, yú jiàn shí ér bù jiàn gōu* 人见利而不见, 鱼见食而不见钩 *persona ver beneficio pero no ver daño, pez ver comida pero no ver anzuelo (los peces sólo ven el cebo pero no el anzuelo, asimismo la gente solamente nota los beneficios pero no la desgracia cercana), ‘los beneficios a menudo impiden ver el peligro’ (Zhou Jingqi y Yu Xiuling 612).

- *tān shí de yú er yì shàng gōu* 贪食的鱼儿易上钩 *comilón PART. pez SUF. fácil subir gancho (es fácil pescar los peces comilones), ‘es fácil engañar a los que desean obtener pequeñas ventajas’ (Bai Weiguo 1418).

- *yú mù hùn zhū* 鱼目混珠 *pez ojo confundir perla (hacer pasar ojos de peces por perlas), ‘hacer pasar lo falso por lo auténtico’ (Ni Baoyuan 1113). Véase esp. *hacer comulgar con ruedas de molino*; esp. *dar gato por liebre*.

- *yú lóng hùn zá* 鱼龙混杂 *pez dragón mezclar mezclado (mezclarse los peces y los dragones), ‘las personas buenas y las malas están mezcladas juntas’ (Ni Baoyuan 1113).

5. Peligro

5.1. [Situación peligrosa]

Dos metáforas dentro de este modelo serían:

(i) *kū yú zhī sì* 枯鱼之肆 *seco pez PART. tienda (tienda de peces secos), ‘situación muy difícil que ya no hay medio para resolver’ (Wang Tao et. al 695). Véase esp. *estar metido en un berenjenal*.

(ii) *hé zhé zhī yú* 涸辙之鱼 *seco surco PART. pez (un pez en un surco seco), ‘persona en una situación desesperada’ (Shang wu yin shu guan... 285). Véase esp. *estar con la soga al cuello*; esp. *estar entre la espada y la pared*.

Ambas expresiones proceden de la misma anécdota. Durante el Período de los Reinos Combatientes, la familia de Zhuangzi (庄子)¹⁸ era muy pobre. Había un día en el que no tenía nada que comer, así que el hombre fue a pedir prestado dinero a un funcionario local. Este le dijo que podría prestárselo cuando cobrara el alquiler. Zhuangzi se puso muy enojado y le dijo: “Ayer vi un carpín en una zanja que casi se había secado y

¹⁸ Zhuangzi (庄子) fue un famoso filósofo de la antigua China, que vivió alrededor del siglo IV a. C. durante el período de los Reinos Combatientes.

estaba a punto de morir y me pidió que le consiguiera deprisa un cubo de agua para salvar su vida. Le dije que yo estaba de camino hacia el Sur, donde hay una gran cantidad de agua, y que sin duda se la traería cuando regresara. Pero la carpa se puso muy enojada y me dijo: «Cuando usted regrese con el agua, ya no estaré aquí. Vaya a encontrarme en una tienda de pescado seco.» Esta expresión indica que una promesa de ayuda posterior es inútil en una crisis inmediata (en línea).¹⁹

Existen más unidades fraseológicas relacionadas con el pez que expresan la situación difícil, como señalan los siguientes ejemplos:

- *yú er bèng dào shā tān shàng* 鱼儿蹦到沙滩上 *pez SUF. saltar llegar playa encima (el pez salta a la playa), ‘quedarse en una situación desesperada’ (Xu Zongcai y Ying Junling 961). Véase esp. *estar con el agua al cuello*; esp. *estar entre la espada y la pared*.

- *lóng zhōng niǎo, wǎng zhōng yú* 笼中鸟, 网中鱼 *jaula dentro pájaro, red dentro pez (el pájaro de jaula, el pez de red), ‘persona desesperada, sin ninguna oportunidad de escaparse’ (Wen Duanzheng, *Xin hua guan* 216). Véase esp. *tener la soga al cuello*; esp. *estar vendido*.

- *fū dǐ yóu yú* 釜底游鱼 *olla fondo nadar pez (el pez que está nadando en una olla), ‘persona que está en peligro inminente’ (Ni Baoyuan 262). Véase esp. *estar en la boca del lobo*; esp. *estar en el filo de la navaja*.

5.2. [Miedo]

- *yú jīng niǎo sàn* 鱼惊鸟散 *pez asustado pájaro dispersarse, ‘producirse una desbandada’ (Wang Tao et. al 1652).

- *jí jí rú lòu wǎng yú, máng máng shì sàng jiā gǒu* 急急如漏网鱼, 忙忙似丧家狗 *ansioso ansioso como escapar red pez, deprisa deprisa como perder casa perro (tan ansioso como un pez que escapa de la red, tan asustado como un perro sin amo), ‘estar ansioso y asustado’ (Wen Duanzheng, *Xin hua guan* 158).

5.3. [Víctima]

El pez puede representar varios tipos de víctima: inocente, predispuesta, mutua, indefensa, etc.

¹⁹ “Chinese Idiom Stories.” Página web *Our lovely babies* (24/06/2010)

<http://www.cherriyuen.com/Idioms.php?idiom=140&keyword=&language=zh_HK> [18/07/2015]

- *rén wéi dāo zǔ, wǒ wèi yú ròu* 人为刀俎，我为鱼肉 *persona ser cuchillo tabla+de+cocina, yo ser pescado carne, ‘estar en una situación muy peligrosa; la vida está en la mano de otros, sin defensa’ (Zhou Jingqi y He Aiyong 742). Véase esp. *estar vendido*.

- *chéng mén shī huǒ, yāng jí chí yú* 城门失火，殃及池鱼 *ciudad puerta incendiarse, causar+calamidad CONJ. estanque pez (cuando las puertas de la ciudad se incendian, se usa el agua del foso para apagar el fuego, y los peces del foso sufren las consecuencias), ‘en un disturbio los espectadores inocentes sufren daños’ (Ni Baoyuan 1007). Véase esp. *pagar los platos rotos*; esp. *pagar el pato*.

- *tài gōng diào yú, yuàn zhě shàng gōu* 太公钓鱼，愿者上钩 **Tai Gong* pescar pez, desear PART. subir anzuelo (el pez que trepa el sedal sin anzuelo ni cebo de *Jiang Tai Gong*), ‘víctima dispuesta a dejarse coger’ (Bai Weiguo 663). Véase esp. *Como cordero llevado al matadero*. *Tai Gong* (太公) se refiere a un personaje famoso durante la dinastía Shang y la dinastía Zhou, también conocido como *Jiang Ziya* (姜子牙), que era un gran estratega y político. Este proverbio proviene de una anécdota en la que *Tai Gong* pesca con un anzuelo recto y sin cebo y unos peces que están dispuestos a dejarse coger suben a su anzuelo por su propia voluntad.

6. Causa y efecto

- *bù zuò zéi, xīn bù jīng; bù chī yú, zuǐ bù xīng* 不做贼，心不惊；不吃鱼，嘴不腥 *no ser ladrón, corazón no asustado; no comer pez, boca no tener olor+a+pescado, ‘si no se cometen maldades, se queda uno tranquilo’ (Bai Weiguo 130).

- *yú chén dé zài shēn, zǒng yǒu gè mào pào de shí hòu* 鱼沉得再深，总有个冒泡的时候 *pez hundirse PART. en+cualquier+caso profundo, siempre tener burbujear PART. tiempo (no importa lo profundo que se esconda un pez, siempre tiene que burbujear en un momento), ‘por muy secreto que sea, siempre aparece algún indicio’ (Xu Zongcai y Ying Junling 961).

7. La hermosura de la mujer

El pez también se asocia con la hermosura de una mujer. Hay locuciones que contienen la palabra ‘pez’ que expresan la sorprendente belleza femenina, por ejemplo, *Chén yú luò yàn* 沉鱼落雁 *hundirse pez caerse ganso+silvestre (cuando los peces ven esta bella mujer, se hunden en el fondo del agua; cuando los gansos silvestres la ven, caen a la tierra),

‘impresionante belleza de una mujer’ (Bai Weiguo 165). La joven Xi Shi (西施) era considerada como una de las cuatro mujeres más guapas en los tiempos antiguos en China. Dicen que cuando ella estaba lavando la ropa en la orilla del río, los peces vieron el reflejo de Xi Shi, olvidaron nadar y se hundieron poco a poco en el fondo del río. De este modo, la palabra compuesta *chén yú* (沉鱼 *hundirse pez) se convirtió en sobrenombre cariñoso de Xi Shi. Similarmente, la señorita Wang Zhaojun (王昭君) también era conocida como una de las cuatro bellezas de la antigua China. En el año 33 a. C., ella fue mandada por el emperador Yuan (*yuán dì* 元帝) a casarse sucesivamente con dos *Chan Yu* (单于)²⁰ de *Xiong Nu* (匈奴) con el fin de establecer relaciones amistosas con la dinastía Han. Dice la leyenda que cuando la señorita Wang Zhaojun estaba en el camino, su caballo relincho, lo cual hizo que ella se sintiera muy triste e incapaz de controlar sus emociones, y se puso a tocar melodías tristes en *qin* (琴).²¹ Una bandada de gansos silvestres que estaba volando hacia el Sur oyó la música y, al ver a la hermosa joven que montaba el caballo, las aves se olvidaron de batir las alas y cayeron al suelo. A partir de entonces, Wang Zhaojun adquirió el apodo de *luò yàn* (落雁 *caerse ganso+silvestre) (página web).²² De allí proviene la locución *chén yú luò yàn* (沉鱼落雁 *hundirse pez caerse ganso+silvestre, ‘impresionante belleza de una mujer’).

8. Comparación con las metáforas ictiológicas españolas

En el artículo “El componente (inter)cultural en la metáfora: el caso de la ictionimia”, Pamies (2010) ha clasificado y analizado las unidades fraseológicas relacionadas con el pez, basándose en los simbolismos culturales subyacentes que se transmiten mediante imágenes ictiológicas. Estas UFs están motivadas tanto por la experiencia como por la cultura, con su variada simbología marina. Algunos simbolismos culturales coinciden con las UFs del chino, tales como las que expresan PELIGRO, PODER, SACRIFICIO, ENGAÑO,

²⁰ *Chan Yu* (单于) fue el título utilizado por los gobernantes supremos nómadas de Oriente y Asia Central durante ocho siglos. Wang Zhaojun se casó con el jefe de *Xiong Nu* llamado *Hū bān xié* (呼韩邪) y, cuando este se murió, se casó con el hijo de este.

²¹ *qin* (琴): un nombre general para los instrumentos de cuerda en China.

²² Página web *Ming ren tang* (“Palacio de personajes célebres”) 名人堂 (2010-2013) <http://www.wchenheling.com.cn/_mr/gushi/603.html> [15/06/2015]

CONTRADICCIÓN, INDISCRECIÓN, DISCRECIÓN, (IN)OPORTUNIDAD, INAPRENSIBILIDAD, (IN)COMODIDAD, INEXPRESIVIDAD, etc., como lo muestran los siguientes ejemplos.

(i). PELIGRO

esp. *si el pez sale del agua luego acaba* (Pamies, “El componente” 45)

chn. *yú er bèng dào shā tān shàng* 鱼儿蹦到沙滩上 *pez SUF. saltar llegar playa encima (el pez salta a la playa), ‘quedarse en una situación desesperada’ (Xu Zongcai y Ying Junling 961).

Con respecto al simbolismo del PELIGRO, tanto el frasema español como el chino expresan una SITUACIÓN PELIGROSA mediante la imagen del pez fuera del agua, aunque las imágenes concretas son un poco diferentes, uno sale del agua y otro salta a la playa. Ambos pueden considerarse como equivalentes parciales porque aunque comparten el mismo *frame* cognitivo, el español es una paremia, contiene una enseñanza general, mientras que el chino es una frase proverbial, sin carácter sentencioso.

(ii). PODER

esp. *el pez grande se come al chico* (Pamies, “El componente” 45)

chn. *dà yú chī xiǎo yú* 大鱼吃小鱼 *grande pez comer pequeño pez, ‘los fuertes siempre cometen atropellos contra los pequeños’ (Bai Weiguo 36).

Tanto el frasema español como el chino expresan el PODER y la JERARQUÍA mediante la imagen de la cadena alimentaria de los depredadores marinos. Además, los componentes de estos frasemas son exactamente iguales, por lo cual ambos se consideran como equivalentes totales.

(iii). SACRIFICIO

esp. *quien quiera peces que se moje el culo* (Pamies, “El componente” 45)

chn. *yǒu wǎng bù xià shuǐ, nán dé dà tóu yú* 有网不下水, 难得大头鱼 *tener red no bajar agua, difícil lograr grande cabeza pez (es difícil pescar peces grandes sin echar una red), ‘si uno no arriesga, no obtiene lo que desea’ (Xu Zongcai y Ying Junling 954).

Tanto el frasema español como el chino expresan la necesidad de SACRIFICIO o de ESFUERZO mediante la imagen de la pesca, aunque el español acude a la imagen

metonímica de ‘mojarse el culo’ mientras que el chino aplica la imagen más específica de ‘echar la red’. Ambas paremias pueden considerarse como equivalentes parciales.

(iv). ENGAÑO

esp. *picar al anzuelo / el pez ha picado al anzuelo* (Pamies, “El componente” 45)

chn. *tān shí de yú er yì shàng gōu* 贪食的鱼儿易上钩 *comilón PART. pez SUF. fácil subir gancho (es fácil pescar los peces comilones), ‘es fácil engañar a los que desean obtener pequeñas ventajas’ (Bai Weiguo 1418).

Tanto el frasema español como el chino expresan el ENGAÑO aprovechando la codicia ajena, a través de la imagen del pez picando el anzuelo. Sin embargo, el frasema chino tiene una imagen aún más precisa, ya que expresa que son los ‘peces comilones’ los que tienden a picar al anzuelo; en cambio, el español solamente transmite el resultado ‘ser engañado’. El chino es una paremia, mientras que el español es una locución verbal (*picar al anzuelo*) o una frase proverbial no sentenciosa (*el pez ha picado al anzuelo*). Pueden considerarse que hay equivalencia parcial.

(v). CONTRADICCIÓN

esp. *querer un pez gordo y que pese poco* (Pamies, “El componente” 45)

chn. *yòu chī yú er yòu xián xīng* 又吃鱼儿又嫌腥 *también comer pez SUF. además quejarse olor+a+pescado (querer comer pez a la vez quejarse del olor a pescado), ‘(se dice para criticar a alguien que) pretende lograr beneficios sin correr ningún riesgo o perder algo’ (Wen Duanzheng, *Xin hua guan* 469).

Tanto el frasema español como el chino expresan la CONTRADICCIÓN de quien, por un lado, quiere el beneficio y, por otro lado, no está dispuesto a esforzarse o sacrificar algo. Sin embargo, el español aplica la imagen de cargar poco peso al pescar, mientras que el chino transmite la imagen de la molestia del olor a pescado. Ambos pueden considerarse como equivalentes parciales.

(vi). DISCRECIÓN

esp. *mudo como un pez* (Pamies, “El componente” 45)

chn. *sǐ yú bù zhāng zuǐ er* 死鱼不张嘴儿 *muerto pez no abrir boca SUF. (un pez muerto no abre su boca), ‘no hablar’ (Xu Zongcai y Ying Junling 750).

El frasema español y el chino expresan la discreción mediante la imagen del pez bajo el agua, donde no se puede hablar y transmiten los mismos significados figurativos: (1) ‘callar’; (2) ‘guardar un secreto’. Sin embargo, los dos frasesmas no contienen los mismos componentes: el español se basa en la imagen del pez; mientras que el chino, al añadir ‘muerto’, la exagera. Ambos pueden considerarse como equivalentes parciales.

(vii). (IN)OPORTUNIDAD

esp. *al pez fresco gástalo presto* (Pamies, “El componente” 45)

chn. *yú chèn xiān, rén chèn zì* 魚趁鮮, 人趁芋 *pez aprovechar fresco, persona aprovechar adolescente (comer el pez cuando está fresco), ‘esforzarse a aprender cuando uno está joven’ (en línea).²³

Tanto el frasema español como el de chino expresa la necesidad de aprovechar el momento oportuno a través de la imagen de que, para consumir un pescado fresco, no se puede esperar mucho. Sin embargo, el chino describe una imagen más completa comparando esta imagen con la idea de aprender de joven, mientras que el español se refiere metafóricamente a cualquier actividad que requiere hacerse pronto y sin vuelta atrás. Estos dos frasesmas pueden considerarse como equivalentes parciales porque se refieren a la conveniencia de casar pronto a las hijas.

(viii). COMODIDAD

esp. *estar /sentirse como pez en el agua* (Pamies, “El componente” 46)

chn. *rú yú dé shuǐ* 如鱼得水 *como pez tener agua (encontrarse como el pez en el agua), ‘sentirse en su elemento, sentirse satisfecho, estar felices por la mutua compañía’ (Jia Yongsheng 47).

Mediante la imagen de que el pez está en el agua, el frasema español y el chino transmiten la idea de COMODIDAD, pero no coinciden con respecto al objeto de referencia. El español se refiere a que uno está muy cómodo en su hábitat natural. Sería algo muy similar a la expresión esp. *como Pedro por su casa*. El chino también se relaciona con la comodidad, pero tiene un significado más amplio y general; puede hacer referencia a

²³Página web *Tai wan yan yu* (“Refranes de Taiwan”) 台灣諺語 <<http://www.101lge.idv.tw/easy/e313.htm>> [12/09/2015]

sentirse cómodo y satisfecho con el entorno o sentirse feliz por la compañía o la pareja. Estos dos frasemas pueden considerarse como equivalentes parciales.

(ix). INCOMODIDAD

esp. *sentirse como pez fuera del agua* (Pamies, “El componente” 46)

chn. *rú yú lí shuǐ* 如鱼离水 *como pez sin agua (encontrarse como pez fuera del agua), ‘perder un entorno favorable o un puesto adecuado’ (Qian Housheng 461).

Mediante la imagen de que el pez está fuera del agua, el frasema español y el chino expresan la idea de INCOMODIDAD. Sin embargo, el español puede referirse a todas las ocasiones incómodas, mientras que la expresión china es más específica, ya que presupone que uno tenía previamente un entorno indispensable o un puesto ventajoso. Estos dos frasemas pueden considerarse como equivalentes parciales.

(x). INEXPRESIVIDAD

esp. *tener ojos de besugo* (Domínguez 83)

chn. *sǐ yú yǎn* 死鱼眼 *muerto pez ojo (ojos del pez muerto), ‘se usa para decir que uno no tiene ningún vigor ni brillo en los ojos, o uno tiene los ojos grandes y salientes (en sentido negativo)’ (en línea).²⁴

Tanto el frasema español como el chino expresan la INEXPRESIVIDAD mediante la imagen de los ojos del pez, aunque el español utiliza la imagen de un pez más específico llamado ‘besugo’ mientras que el chino usa la imagen del pez en general. Además, el chino exagera al añadir ‘muerto’ para destacar la idea de INEXPRESIVIDAD. Estos dos frasemas pueden considerarse como equivalentes parciales. En español el besugo tiene las mismas connotaciones negativas de estupidez en otro fraseologismo, esp. *diálogo de besugos*: “diálogo disparatado en que cada interlocutor habla sin tener en cuenta lo que dice el otro” (Seco et al. 392).

Sin embargo, entre los ejemplos españoles que menciona Pamies (2010), también hay varios simbolismos culturales con imágenes del pez que no encuentran equivalentes en

²⁴ Wikipedia *Bai du bai ke* (“Bai du wikipedia”) 百度百科 2015 <<http://baike.baidu.com/view/525593.htm>> [10/09/2015]

chino. Se trata de los siguientes campos: el ALIMENTO (esp. *más vale pescado chico que plato vacío*), la IGNORANCIA (esp. *estar pez* [en algo]), la IRA (esp. *abumársele el pescado a alguien*), la INMUTABILIDAD (esp. *de buen charco buen pez*), la AMBIGÜEDAD (esp. *no ser ni carne ni pescado*), el ALCOHOLISMO (esp. *beber más que un pez*), el MAL OLOR (esp. *oler* [/apestar /heder] a *pescado podrido*), la TENACIDAD (esp. *tiempo al pez, que ya picará alguna vez*), la HOSPITALIDAD (esp. *los peces y los huéspedes, al tercer día hieden*), la INAPRENSIBILIDAD (esp. *esquivo como un pez*) y la HABILIDAD (esp. *nadar como un pez*).

Con respecto al simbolismo cultural del DESPRECIO, conviene señalar que en español se encuentran varios fraseologismos con la imagen de pez, tales como esp. *reírse de los peces de colores*; esp. *quien come peces menudos come mierda de muchos culos* (vlg.) (Pamies, “El componente” 45). En chino también existen algunos frasemas vulgares despreciativos, pero no son equivalentes, puesto que expresan DESPRECIO por la ESTUPIDEZ:

chn. *huáng yú nǎo zi* 黄鱼脑子 *amarillo pez cerebro PART. (cerebro del pez *Larimichthys crocea*), ‘se usa especialmente en el dialecto de Shanghai para referirse a que una persona torpe o estúpida, sobre todo tiene mala memoria’ (en línea).²⁵

ctn. *séui yùh* 水鱼 *agua pez (la tortuga china de caparazón blando),²⁶ ‘se usa especialmente en el idioma cantonés para referirse a que alguien es estúpido, sobre todo es fácil ser engañado’ (en línea).²⁷

9. Conclusión

Este estudio muestra que la imagen del pez es ampliamente productiva para transmitir en áreas distintas unos sentidos figurados que, a su vez, reflejan las connotaciones culturales del pez en ambas lenguas. Abundan los ejemplos de significados figurados, tanto léxicos como fraseo-paremiológicos y estilísticos, que, mediante imágenes verbales del pez, transmiten información denotativa y connotativa que suele perderse en la traducción a otras lenguas. En este sentido, la simbología del pez en chino y en español es un buen ejemplo de

²⁵ Foro *Hao sou wen da* (“preguntas y contestas fáciles encontradas”) 好搜问答 (22/10/2013) (<http://wenda.haosou.com/q/1382553092069691?src=110>) (10/09/2015).

²⁶ *séui yùh* 水鱼 (*Pelodiscus sinensis*) “tortuga china de caparazón blando”, que en China se consideraba como un pez, lo que aún lo refleja su nombre *séui yùh* (水鱼 *agua pez [pez de agua]).

²⁷ Foro *Bai du zhi dao* (“Bai du sabe”) 百度知道 (14/07/2013) (<http://zhidao.baidu.com/question/570159221.html>) (10/09/2015).

lo que Dobrovol'skij y Piirainen (2005) llaman “culturally bound meaning” (37), que supone un desafío muy importante para la semántica y la teoría de la traducción. Este estudio abre una pequeña ventana a través de la cual se observan las metáforas ictiológicas chinas, su etimología, sus componentes, su origen cultural, sus connotaciones y su uso habitual, que se pueden comparar con los datos del español, descritos con la misma metodología (p.ej., Pamies “El componente”). De este modo, los hispanohablantes que estudian el idioma chino podrían aprender y entender las UFs chinas en una forma novedosa y usarlas en la comunicación, e inversamente, los chinos pueden comprender y emplear las metáforas españolas. Se aportan asimismo datos detallados sobre la interacción entre lengua y cultura en general, y entre fraseología y cultura en particular.

Bibliografía

- BAI Weiguo (白维国), ed. *Xian dai han yu ju dian* (现代汉语句典) [Diccionario moderno de frases chinas] Vol. 3. Beijing (北京): Zhong guo da bai ke quan shu chu ban she (中国大百科全书出版社), 2001.
- BEIJING SHI FAN XUE YUAN GU DIAN WEN XUE JIAO YAN SHI (北京师院中文系古典文学教研室编), ed. *Li dai shi ge xuan* (歷代詩歌選) [Selección de poemas de todas las dinastías del pasado]. Shanxi (山西): Shanxi ren min chu ban she (山西人民出版社), 1981.
- DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij y PIIRAINEN, Elisabeth. *Figurative Language: Cross-cultural and Cross-linguistic Perspectives*. Amsterdam: Elsevier, 2005.
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín, ed. *Diccionario nacional o Gran diccionario clásico de la lengua española*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1849.
- HAN DIAN (汉典) [Diccionario chino online]. <<http://www.zdic.net/>>, 2004–2015.
- JIA Yongsheng. *Diccionario fraseológico-cultural de la lengua china*. Granada: Lingvistica, 2013.
- JIN Rongquan (金荣权). “Shi jing zhong de yu yu xing ai” (《诗经》中的鱼与性爱) [La asociación entre el pez y el amor sexual en la obra *Los poemas clásicos*]. He Nan (河南): *Nan yang shi fan xue yuan xue bao* (南阳师范学院学报) [Revista académica de la Universidad Pedagógica de Nan Yang] 3.10 (2004): 54-56.
- LI Dingkai y WANG Zhijie (李定凯, 王治杰), eds. *Cheng yu ying yong ci dian* (成语应用词典) [Diccionario de uso de UFs chinas]. Shanghai (上海): Shanghai ci shu chu ban she (上海辞书出版社), 2002.

- LUQUE NADAL, Lucía. “Los cultuemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?” *Language Design* 11 (2009): 93-120.
- NI Baoyuan (倪宝元), ed. *Han yu cheng yu shi yong ci dian* (汉语成语实用词典) [Diccionario práctico de UFs chinas]. Beijing (北京): Han Yu Da Ci Dian Chu Ban She (汉语大词典出版社), 2001.
- PAMIES, Antonio. “El lenguaje de la lechuga: apuntes para un diccionario intercultural.” Luque, J. d. D. y Pamies, Antonio, eds. *Interculturalidad y lenguaje: El significado como corolario cultural*. Granada: Granada Lingüística, Método 1, 2007. 375-404.
- . “El componente (inter)cultural en la metáfora: el caso de la ictionimia.” Crida Álvarez, Carlos Alberto, ed. *Fraseo-Paremiología e Interculturalidad*. Atenas: TA KALÓS KEIMENA, 2010. 33-53.
- PAMIES, Antonio, CRAIG, Margaret y GHALAYINI, Yara. “Fishing for productive models in the troubled waters of figurative language.” Arsenteva Elena ed. *Phraseology in Multilingual Society*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 47-70.
- Qian Housheng (钱厚生), ed. *A New English-Chinese Dictionary of Idioms* (新英汉成语词典). Shanghai (上海): Shanghai ci shu chu ban she (上海辞书出版社), 2004.
- SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino. *Diccionario Fraseológico Documentado del Español Actual. Locuciones y modismos españoles*. 2ª ed. Madrid: Santillana, 2009.
- SHANG WU YIN SHU GUAN CI SHU YAN JIU ZHONG XIN (商务印书馆辞书研究中心编), ed. *Xin hua cheng yu ci dian* (新华成语词典) [Xin hua diccionario de UFs chinas]. Beijing (北京): Shang wu yin shu guan (商务印书馆), 2007.
- SUN Yizhen (孙义楨), ed. *Xin han xi ci dian* (新汉西词典) [Nuevo diccionario chino-español]. Beijing (北京): Shan wu yi shu guan (商务印书馆), 2002.
- WANG Tao et al. (王涛), eds. *Zhong guo cheng yu da ci dian* (中国成语大辞典) [Gran diccionario de UFs Chinas]. Shanghai (上海): Shanghai ci shu chu ban she (上海辞书出版社), 1987.
- WELCH, Patricia Bjaaland. *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery*. Tokyo: Tuttle Publishing, 2012.
- WEN Duanzheng (温端政), ed. *Xie hou yu xiao ci dian* (歇后语小词典) [Pequeño diccionario de los dichos alegóricos de dos partes]. Shanghai (上海): Shanghai ci shu chu ban she (上海辞书出版社), 2006.
- . *Xin hua guan yong yu ci dian* (新华惯用语词典) [Xinhua Diccionario de frases de uso común en chino]. Beijing (北京): Shang wu yin shu guan ci shu guan (商务印书馆), 2007.
- XU Zongcai y YING Junling (徐宗才, 应俊玲), eds. *Su yu ci dian* (俗语词典) [Diccionario de dichos populares chinos]. Beijing (北京): Shang wu yin shu guan (商务印书馆), 1994.

- YAN Juan y ZHANG Yiyi (掩卷, 张懿奕), eds. *Shen mi wen hua shi qu* (神秘文化拾取) [Miscelánea de culturas misteriosas]. Beijing (北京): Zhong guo guang bo dian shi chu ban she (中国广播电视出版社), 2013.
- YANG Guangjun (杨广军), ed. *Shen qi de hai yang sheng wu* (神奇的海洋生物) [Los misteriosos seres orgánicos en el mar]. Shanghai: Shanghai ke xue pu ji chu ban she (上海科学普及出版社), 2013.
- YOU You (尤旂), ed. *Guo xue zhi shi quan zhi dao* (国学知识全知道) [Los conocimientos de la cultura]. Beijing (北京): Zhong guo hua qiao chu ban she (中国华侨出版社), 2013.
- YU Jinchun y SUN Mengmei (余金淳, 孙梦梅), eds. *Han yu cheng yu ci dian* (汉语成语词典) [Diccionario de UF's chinas]. Beijing (北京): Shang wu yin shu guan guo ji you xian gong si (商务印书馆国际有限公司), 2004.
- Zhang Yi (张毅), eds. *Chang yong yan yu ci dian* (常用谚语词典) [Diccionario de refranes chinos de uso común]. Shanghai (上海): Shanghai ci shu chu ban she (上海辞书出版社), 1987.
- Zhang Yindong (张印栋), eds. *Zhong guo su yu yan yu ku* (中国俗语谚语库) [Colección de refranes y dichos populares chinos]. He Nan (河南): zhong zhou gu ji chu ban she (中州古籍出版社), 1999.
- ZHONG GUO MIN JIAN WEN YI CHU BAN SHE (中国民间文艺出版社), ed. *Su Yan* (俗谚) [Diccionario de refranes populares chinos] Vol. 1. Beijing (北京): Zhong guo min jian wen yi chu ban she (中国民间文艺出版社), 1983.
- ZHOU Jingqi y HE Aiyi (周静琪, 何爱英), eds. *Han yu yan yu ci dian* (汉语谚语词典) [Diccionario de paremias chinas]. Beijing: Shan Wu Yin Shu Guan Guo Ji You Xian Gong Si (商务印书馆国际有限公司), 2006.
- ZHOU Jingqi y YU Xiuling (周静琪, 于秀玲), eds. *Han yu xie hou yu ci dian* (汉语歇后语词典) [Diccionario de dichos pareados chinos]. Beijing: Shan Wu Yin Shu Guan Guo Ji You Xian Gong Si (商务印书馆国际有限公司), 2006.

Nóra Rózsavári

Universidad Católica Péter Pázmány

El uso de *vos* y sus formas verbales en obras del Siglo de Oro

Recibido 31.07.2015 / Aceptado 10.11.2015

Resumen: El Siglo de Oro es una época fundamental para la historia de la lengua española. El español medieval y preclásico se transforma; se efectúan y se fijan cambios que sentarán las bases del español moderno. En esta época conciencia lingüística y conciencia literaria se relacionan estrechamente. La lingüística basada en la literatura goza de popularidad en el Siglo de Oro, en esta situación histórica la literatura asume la tarea lingüística y política de reflejar la grandeza y la riqueza de la lengua nacional. Este artículo presenta un cambio lingüístico en proceso, la vacilación y la fijación del uso de los pronombres personales de segunda persona *tú* y *vos* y sus correspondientes formas verbales. Para resaltar el estrecho vínculo entre lengua y literatura, el proceso se documenta con ejemplos literarios.

Palabras clave: *tú/vos*, tratamiento formal/informal, formas paroxítonas/proparoxítonas

Abstract: The Spanish Golden Age (Siglo de Oro) is a very important period in the history of Spanish language. It is the time when medieval and pre-classic Spanish turns into modern Spanish. In the Golden Age linguistic and literary consciousness are in close relationship: literature plays an important role in reflecting the splendour, prosperity and richness of the national language. The subject of this article is a linguistic change in process in the 16th-17th centuries, the variation and fixation in the use of the personal pronouns *tú* and *vos*, and the verb forms that accompany these pronouns. In order to emphasize the connection between language and literature, linguistic phenomena are documented with examples from literature.

Key words: *tú/vos*, formal/informal treatment, paroxytone/proparoxytone forms

Lengua y literatura en el Siglo de Oro

El Siglo de Oro es el periodo de auge de la literatura y cultura españolas que incluye las artes del Renacimiento y del Barroco, abarcando, prácticamente, los siglos XV-XVII. Si queremos fechar concretamente este periodo, los puntos de partida y de conclusión corresponden a dos acontecimientos sobresalientes: el Siglo de Oro empieza en 1492 con la publicación de la *Gramática Castellana* de Antonio de Nebrija y finaliza con la muerte del ilustre dramaturgo Calderón de la Barca en 1681. Entre estas dos fechas nacen obras maestras, joyas de la literatura cuyos autores españoles llegan a ser conocidos y renombrados por toda Europa, incluso, por todo el mundo. El valor y la actualidad de estas obras se ven reflejados en el hecho de que los dramas de la época hasta hoy se estrenan en los teatros; las poesías y novelas se traducen, se retraducen y vuelven a publicarse de tiempo en tiempo. Sin poder enumerar todos los autores del Siglo de Oro mencionemos unos nombres prominentes: Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca, Baltasar Gracián, Tirso de Molina, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, etc., son personalidades, autores determinativos y modelos para generaciones de la literatura posteriores.

La importancia del Siglo de Oro, sin embargo, no se manifiesta solo en la literatura. Es una época fundamental para la historia de la lengua española. El español medieval y preclásico se transforma; se efectúan y se fijan cambios que sentarán las bases del español moderno. El español se convierte en lengua universal: “los españoles del siglo XVI pudieron contemplar el espectáculo grandioso de la expansión por el mundo del idioma español” (Alonso 191). En el Siglo de Oro literatura, lengua, cultura, historia, política y economía se entrelazan como nunca antes. Para examinar y evaluar la variación y la transformación de la lengua no podemos prescindir de los hechos literarios, culturales, históricos. Estos hechos nos iluminan y aclaran los cambios lingüísticos que se realizan en estos siglos.

Cuando hablamos del Siglo de Oro la literatura especializada menciona sin excepción un proceso que se realiza en este periodo: *castellano* y *español* se convierten en sinónimos. Vemos este hecho sustentado y documentado en la obra lexicográfica más importante del Siglo de Oro; en 1611 Sebastián de Covarrubias da el título siguiente a su

diccionario: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Seguramente influyeron en este proceso lingüístico unas decisiones políticas tomadas en la corte. Felipe II (quien se había educado en Castilla) colocó su sede en Madrid que llegaba a ser la capital de la monarquía. Con este hecho indudablemente fortaleció la hegemonía lingüística castellana. El mismo rey prohibió en un edicto de 1566 el uso de la lengua árabe y en 1568 sacó una ley que incluso prohibió la utilización de expresiones de origen árabe.

La conciencia lingüística es, indudablemente, un factor significativo en la evolución del idioma. Según H-M. Gauger, la conciencia lingüística tiene variantes; la del hablante medio se difiere de la conciencia lingüística de un gramático y “hay además otra conciencia lingüística: la conciencia lingüística literaria, la del autor literario. [...] La conciencia del hablante medio a la que se dirige el autor literario tienen en común la ingenuidad: no se caracterizan por la distanciamiento específica que lleva consigo el interés no interesado de la reflexión científica” (Gauger 46). Debido a la confluencia de estas dos conciencias —la del hablante medio y la literaria— nacen las obras literarias que serán las obras más importantes y emblemáticas del Siglo de Oro y las que, al mismo tiempo, testimonian los cambios lingüísticos de la época.

Debido a la conciencia lingüística en el Siglo de Oro se establecieron y se fijaron las formas y el uso del español moderno. Apoyaban esta labor de selección las innovaciones técnicas de la época, en primer lugar, la imprenta. Un tipógrafo de Heidelberg, Johannes Parix, fundó la primera imprenta de la Península Ibérica en Segovia en el año 1472. Esta iniciativa fue seguida por varias otras; se fundaron imprentas en Barcelona, Burgos, Sevilla, Valencia y en otras ciudades. La imprenta influyó en la regulación de la lengua literaria (y también en la lengua hablada), fue capaz de unificar las distintas variantes de un manuscrito, por consiguiente, las vacilaciones del castellano medieval y preclásico, poco a poco, iban desapareciendo (Lapesa, *Historia de la lengua* 367). Antonio de Nebrija mismo reconoció la importancia de las innovaciones técnicas y jugó un papel importante en la introducción de la imprenta en Salamanca.

El objetivo de este artículo es presentar, ilustrar con ejemplos literarios, un fenómeno lingüístico del Siglo de Oro: la vacilación en el uso de los pronombres personales de segunda persona *tú* y *vos*. Como hemos mencionado, la lengua literaria y la lengua

hablada en el Siglo de Oro se relacionan estrechamente, por eso los ejemplos literarios pueden servir de ayuda para la descripción sincrónica del español de este periodo. La lingüística basada en la literatura gozaba de popularidad en el Siglo de Oro; en aquella situación histórica la literatura asumió la tarea lingüística y política de reflejar la grandeza y la riqueza de la lengua nacional. La elección de obras literarias también se debe al hecho de que los lectores que entran en contacto con el español del Siglo de Oro lo hacen primordial y primeramente a través de obras literarias. El objetivo es resaltar las vacilaciones, ilustrar el proceso de fijación, documentar la formación del español moderno y dar una imagen compleja que, al mismo tiempo, facilita la comprensión de algunas obras literarias. De algunas, ya que sería imposible estudiar todas las obras del Siglo de Oro. Disponemos de un material tan vasto que ha sido indispensable seleccionar. La selección se ha basado en criterios arbitrarios, aunque introduciendo algunos principios más o menos objetivos. Por ejemplo, hemos procurado elegir obras de varios géneros para convencernos de que las manifestaciones examinadas no se limitan a ciertos géneros y también hemos tomado en consideración la presencia actual de las obras, por eso, de los dramas hemos elegido dos que más se estrenan en los teatros húngaros (Lope de Vega: *El perro del hortelano*; Calderón de la Barca: *La vida es sueño*).

A continuación presentamos ejemplos de las siguientes obras literarias (enumeradas en orden cronológico según su fecha de publicación):

Garcilaso de la Vega: *Égloga Primera*; *Sonetos* (GdlV:ÉP, S)

Juan de Valdés: *Diálogo de la lengua* (JdV:DdlL)

Lazarillo de Tormes (LdT)

Fernando de Herrera: *Sonetos* (FdH:S)

Luis de Góngora y Argote: *Soledad Primera* (LdG:SP)

Lope de Vega: *El perro del hortelano* (LdV:EPdH)

Francisco de Quevedo: *Sonetos* (FdQ:S)

Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño* (PCdlB:LVES)

De todas estas obras disponemos de versiones digitales en las páginas web de la Biblioteca Digital Hispánica que son las fuentes del estudio. La ortografía es idéntica a la ortografía de las fuentes.

Pronombres personales de segunda persona

En la fijación del sistema pronominal merecen atención especial los pronombres personales de segunda persona singular *tú* y *vos*.

En el castellano medieval para el tratamiento de la segunda persona singular existían dos formas. La forma heredada del latín era *TŪ*, pero ya en el último periodo del latín también empezaba utilizarse *VŌS* en el mismo sentido, que así había cobrado valor singular. La diferencia consistía en que *TŪ* se utilizaba hacia los inferiores o menores, mientras *VŌS* se empleaba como tratamiento de respeto. (Al mismo tiempo *VŌS* formaba parte del sistema como pronombre de segunda persona plural también.) Este sistema se refleja en escritos como el *Poema de Mio Cid* o *El conde Lucanor* (Menéndez Pidal 193, 209). Para el siglo XV la diferencia entre *tú* y *vos* parece haberse borrado y como no se notaba ya el valor deferencial de *vos*, los dos se usaban indistintamente como tratamiento general de segunda persona singular. Para llenar el hueco del tratamiento respetuoso empezaban a utilizarse *merced* y *señoría*; la forma más aceptada era *vuesa merced* que después de complejas evoluciones fonéticas dio el resultado actual *usted* que sólo se generalizó en el siglo XVIII (por lo tanto no lo encontré en las obras analizadas). Respecto a la distribución de *tú* y *vos*, con el éxito de *vuestra merced*, *vos* quedó relegado al tratamiento de iguales, pero su valor afectivo parece haber sido en España más débil y menos duradero que el de *tú* (Lapesa, *Estudios de morfosintaxis* 322).

Al mismo tiempo que los pronombres del singular se iban cambiando y fijando, en el plural tuvieron lugar transformaciones paralelas. *VŌS*, que en el castellano medieval también se empleaba con su valor original de segunda persona plural, se transformó en *vosotros* (< *VŌS* + *ALTERŌS*), y posiblemente *NŌS* se transformó en *nosotros* por analogía. Las formas *VŌS* + *ALTERŌS* y *NŌS* + *ALTERŌS*, además, ya existirían en el latín vulgar como formas paralelas enfáticas de *VŌS* y *NŌS* (Lathrop 154).

Ralph Penny ilustra estos cambios de la siguiente manera (Penny 138-139):

Castellano medieval:

	Informal	Formal
Singular	<i>tú</i>	<i>Vos</i>
Plural	<i>Vos</i>	<i>Vos</i>

A comienzos del Siglo de Oro:

	Informal	Formal
Singular	<i>tú ~vos</i>	<i>vuestra merced</i>
Plural	<i>Vosotros</i>	<i>vuestras mercedes</i>

Durante el siglo de Oro y el siglo XVIII en la Península Ibérica *tú* se generalizó en el uso desplazando del sistema el pronombre *vos* que dejaba de emplearse.

Español moderno:

	Informal	Formal
Singular	<i>tú</i>	<i>usted</i>
Plural	<i>Vosotros</i>	<i>ustedes</i>

Las obras estudiadas apoyan estas afirmaciones y parecen documentar el proceso. Aunque, según la definición de Valdés, *tú* y *vos* tienen usos diferentes, ni siquiera para

Valdés conserva *vos* su uso respetuoso. Lo usa, como dice, con un casi igual. La regla de Valdés, sin embargo, nos hace suponer que en la conciencia de los hablantes existiría un sistema en el que *tú* y *vos* todavía se diferenciaban y al que tenían que haberse atendido, pero las realizaciones no coinciden con la teoría (Valdés 332). La regla de Valdés no se pone en práctica en las obras estudiadas. Podemos ver que en las obras de Herrera, Góngora, Lope de Vega, Quevedo y Calderón, la aparición de estos pronombres no está condicionada por motivos extralingüísticos; los autores utilizan uno u otro indistintamente como tratamiento de confianza. La pérdida del valor respetuoso de *vos* se documenta en el *Lazarillo* también: los amos de *Lazarillo* siempre lo tratan de *tú* (hecho que esperamos según la definición de Valdés también), pero *Lazarillo* se dirige a sus amos con *vuestra merced* y no con *vos*, es decir, ya utiliza la nueva fórmula de tratamiento reverencial.

En cuanto a las formas concretas de las nuevas fórmulas de tratamiento respetuoso con las que nos encontramos en las obras analizadas, vemos que *vuestra merced* < *vuestra merced* y *vuseñoría* < *vuestra señoría* son las más frecuentes, formas que, debido al desgaste fonético producido por el mucho uso y a través de complicadas evoluciones fonéticas, darán los resultados *usted* y *usía* (Lapesa, *Estudios de morfosintaxis* 319-320).

El uso de *vosotros* con valor de plural es exclusivo.

“*tu*, que ganaste obrando
unnombre’n todo el mundo” (GdIV:ÉP)

“lo que cantò tras esto Nemoroso,
dezid lo *vos* Piérides;” (GdIV:ÉP)

“por *vos* naci, por *vos* tengo la vida.
por *vos* osde morir, i por *vos* muero.” (GdIV:S.V)

“quando hablamos con uno muy inferior, a quien digo, *tu* u
quando hablo con un casi igual, a quien digo *vos*” (JdV:DdIL)

“*vuestra merced* no las coma” (JdV:DdIL)

“ni aun a *vosotros* no lo dixera” (JdV:DdIL)

“ <i>tu</i> picaras vna vez, y yo otra”	(LdT)
“ <i>has tu</i> comido las vuas tres a tres”	(LdT)
“Suplico a <i>vuestra M.</i> reciba el pobre seruicio...”	(LdT)
“ <i>Tu</i> , que sabes mi fê, i oyes mi llanto”	(FdH:S.XXIII)
“Si <i>tu</i> me sacas deste error d’olvido;”	(FdH:S.XLI)
“Pues <i>vos</i> , por quien suspiros mil envia mi alma”	(FdH:S.XXXIX)
“Dichoso <i>vos</i> , qu’uen luz d’immortal fuego de vuestra Fenisrenovais la gloria”	(FdH:S.LIX)
“ <i>Tu</i> , aue peregrina”	(LdG:SP)
“ <i>Tu</i> , cudicia, <i>tu</i> pues, de las profundas Estigias aguas torpe marinero”	(LdG:SP)
“No creas <i>tu</i> que en nosotras talatreuimientohuuiesse”	(LdV:EPdH.I)
“ <i>vos</i> a quien seruis, amays?” (LdV:EPdH.II)	
“que <i>vos</i> os perdeys por mi, y que yo tras <i>vos</i> me fuy”	(LdV:EPdH.II)
“a <i>vuestra señoría</i> le suplico” (LdV:EPdH.II)	
“Que manda <i>vuseñoría</i> ?”	(LdV:EPdH.I)
“con quien habla de <i>vosotras</i> ?”	(LdV:EPdH.I)
“ <i>Tu</i> , que la diste muerte, ya piadosa”	(FdQ:S.XVIII)
“Siendo <i>vos</i> de <i>vos</i> propia en el espejo”	(FdQ:S.XVI)
“el derecho que tienes <i>tu</i> al consuelo”	(PCdlB:LVES.I)
“enviudònsin hijos, y <i>vos</i> , y yo	

aspiramosàseste Estado” (PCdIB:LVES.I)

“*vosotros* fuisteis los que
meSegismundeasteis” (PCdIB:LVES.III)

Formas verbales de segunda persona

Respecto a las formas verbales que acompañan los pronombres *tú* y *vos* merecen atención las formas que corresponden a este último. Estas formas se originan de la conjugación latina en segunda persona de plural (debido al hecho de que originalmente el pronombre *VŌS* tiene valor plural). En el latín vulgar la oclusiva sorda intervocálica *-T-* de la desinencia *-TIS* se sonorizó, dando el resultado medieval *-des*, terminación común y corriente en textos medievales, p.ej.: *AMATIS* > *amades*, *HABETIS* > (*h*)*avedes*, *VENITIS* > *venides*. Desde el final del siglo XIV la *-d-* intervocálica de estas desinencias empezóa debilitarse y caerse y a través de un proceso de disimilación nacieron los resultados: *amáis*, *habéis*, *venís*. Podía tener lugar otra evolución con asimilación, pero a lo largo del siglo XV las formas contractas *amás*, *habés*, etc., en la Península Ibérica iban adquiriendo nota de vulgarismo, por eso la lengua culta las eliminó(Cano216).

Penny ilustra el fenómeno de la siguiente manera (Penny 155-156):

Latín	Orígenes del español	1400-1470	1470-1550	1550-
CANTĀTIS	<i>cantades</i>	<i>cantades</i> <i>cantaes</i>	<i>cantaes</i> <i>cantáis</i> <i>cantás</i>	<i>cantáis</i>

En las formas paroxítonas (p.ej.: *CANTĀTIS* > *cantades* > *cantáis*) la caída se realizó antes que en las formas proparoxítonas (*CANTĀBATIS* > *cantāvades* > *cantabais*); formas como *amāvades/amavais*, *sentíades/sentíais*, *quisiérades/quisierais* coexistían durante algún tiempo para evitar confusiones de tipo (*vos*)*amāvades* > *amavais/amavas*

↔(*tú*)*amavas*. En el uso literario las terminaciones medievales de las proparoxítonas fueron casi las únicas usadas hasta el siglo XVII, resaltando un contraste mayor entre el presente y los otros tiempos (Lloyd 573).

Los textos estudiados dan una imagen variada, pero apoyan las afirmaciones de Penny y Lloyd. Las formas proparoxítonas generalmente aparecen en sus formas simplificadas (modernas), mientras las proparoxítonas siguen conservando la *-d-* intervocálica. En las citas presentadas los verbos aparecen con sus dos valores; o se utilizan con *vos*, con valor de segunda persona singular; o se utilizan como segunda persona plural:

“aves, q <i>aquisebráis</i> vuestras querellas”	(GdlV:ÉP)
“Hermosas Ninfas, qu enel río metidas contentas <i>abitais</i> en las moradas”	(GdlV:S.XI)
“Quien me dixera, cuando en las passadas oras en tanto bien por vos me via; que m’ <i>maviades</i> de ser en algun dia con tan grave dolor representadas.”	(GdlV:S.X)
“No me acuerdo de quèucosa <i>quereis</i> dezir.”	(JdV:DdlL)
“Bien os <i>deveys</i> acordar”	(JdV:DdlL)
“Nòos <i>acordais</i> , que os dixe...”	(JdV:DdlL)
“bien criado ..., como todos dizen que <i>soys</i> , lo <i>seay</i> tambien con nosotros”	(JdV:DdlL)
“Si no <i>adornàrades</i> esta vuestra demanda con tanta retorica”	(JdV:DdlL)
“nos prometistes a todos tres, que <i>conservariades</i> , y <i>entretendriades</i> nuestra amistad”	(JdV:DdlL)
“ <i>usàvades</i> en vuestro escribir Castellano”	(JdV:DdlL)
“si bien <i>supiessedes</i> ”	(JdV:DdlL)
“pues no le <i>quitays</i> de la mano”	(LdT)
“por que <i>sospechaysesso</i> ”	(LdT)
“si <i>quereysa</i> mi echar algo”	(LdT)

“en esta casa mala medra <i>teneys</i> ”	(LdT)
“en mi <i>teniades</i> bien que hazer, y no <i>hariades</i> poco, si me <i>remediassedes</i> ”	(LdT)
“porque <i>cansais</i> a un misero rendido?”	(FdH:S.XII)
“Vos, qu’uensossiego, si d’namor cansado <i>estais</i> ”	(FdH:S.XXIX)
“Luzes, qu’ual estrellado i alto coro <i>prestais</i> el bello resplandor sagrado”	(FdH:S.XXXIII)
“ <i>vestis</i> de luz serena la mañana, i la tierra <i>encendeis</i> desnuda i fria”	(FdH:S.XXXIX)

En la *Soledad Primera* de Góngora no aparecen formas verbales correspondientes a *vos/vosotros*.

“ <i>Sabeys</i> vos alguna cosa?”	(LdV:EPdH.I)
“Muy lindo Santelmo <i>hazeys</i> , bien temprano <i>os acostays</i> , con la flema que <i>llegays</i> , que despacio que <i>os moueys</i> ”	(LdV:EPdH.I)
“que os demos el dinero que <i>quisieredes</i> ”	(LdV:EPdH.III)
“el olfato <i>teneis</i> dificultoso”	(FdQ:S.LXIX)
“ <i>quereis</i> que el mosto tenga marivinos”	(FdQ:S.XX)
“...pues <i>teneis</i> por sogá Al nieto de la vid, licor bendito.”	(FdQ:S.XX)
“ <i>Dexays</i> la pena”	(FdQ:S.XIX)
“qué bien <i>hazeis</i> en quitarme la libertad”	(PCdlB:LVES.I)
“vos <i>alegrais</i> , que <i>aveis</i> sido hija de hermana mayor”	(PCdlB:LVES.I)
“ <i>llenais</i> de resplandor, y de alegría todos esos Horizontes”	(PCdlB:LVES.II)

Conclusión

Para el Siglo de Oro el pronombre *vos* pierde su valor respetuoso y empieza a emplearse como pleno sinónimo de *tú*, sin referirse al estatus o posición social. Las obras analizadas apoyan esta afirmación; vemos que prácticamente los dos pronombres se usan indistintamente. Debido a las evoluciones fonéticas, concretamente al debilitamiento de la *-d-* intervocálica en las terminaciones de los verbos, las formas paroxítonas que corresponden al pronombre *vos* se simplifican rápidamente y obtienen sus formas modernas (CANTATIS > *cantades* > *cantáis*), mientras las formas proparoxítonas presentan vacilación (coexistencia de formas como *amávades/amavais*, *sentíades/sentíais*, *quisiérades/quisierais*, etc.), ya que la simplificación (caída de *-d-* más asimilación) puede ocasionar confusión: (*vos*)*amávades* > *amavais/amavas* ↔ (*tú*)*amavas*. Los ejemplos literarios prueban esta variación también. La vacilación probablemente se debe al voseo: mientras *vos* está presente en el sistema, existe la necesidad de evitar coincidencias y confusiones entre las formas verbales. En el momento (siglos XVII-XVIII) que en la Península Ibérica *tú* se generaliza y *vos* se suprime, las formas correspondientes a *vos* con valor de segunda persona plural fijan sus formas simplificadas a través de disimilación, que son las soluciones hasta hoy utilizadas.

Fuentes

BOSCÁN, J. *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*. IV Libro. Barcelona: 1543. 407-423.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000036560>>

VALDÉS, J. de. *Diálogo de la lengua. Orígenes de la lengua española*. Vol. 2. por G. Mayáns y Siscar. Madrid: 1737.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099717&page=1>>

La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y aduersidades. Antwerpen: 1554.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000120999&page=1>>

Versos de Fernando de Herrera ; emendados y divididos por el en tres libros. Sevilla: 1619.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083538&page=1>>

Obras de D. Luis de Góngora reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca. Manuscrito 1628.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015414&page=272>>

Doze comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales ... : onzena parte. Barcelona: 1618.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014003&page=1>>

El Parnaso español, monte en dos combres dividido, con las nuevas musas castellanas. Zaragoza: 1649.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013683&page=1>>

Primera parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca ... que nueuamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel. Madrid: 1685.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134512&page=1>>

Bibliografía

ALONSO, Martín. *Sintaxis histórica del español desde el iberorromano hasta nuestros días*. Madrid: Aguilar, 1964.

CANO, Rafael. *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco.Libros S.L., 2002.

GAUGER, Hans-Martín. "La conciencia lingüística en el Siglo de Oro." *Actas IX. AIH.1986*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989.

<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_006.pdf>

LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1980.

---. *Estudios de morfosintaxis histórica del español*. Madrid: Gredos, 2000.

LATHROP, Thomas A. *Curso de gramática histórica española*. Barcelona: Ariel, 2002.

LLOYD, Paul M. *Del latín al español*. Madrid: Gredos, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Manual de gramática histórica española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

PENNY, Ralph. *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel, 1993.



SYNOPSIS

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín

Recibido 05.03.2015 / Aceptado 15.10.2015

Resumen: El siglo XIX es un período muy interesante en cuanto a la situación de la mujer en toda Europa porque por todas partes se iniciaron diversos movimientos de la emancipación femenina y el debate político y social sobre la mujer. Este tema ha sido reflejado en la literatura española de la época, especialmente en la novela realista y naturalista que tenía mujeres como protagonistas principales. La novela *La Regenta* y la novela corta *Doña Berta* de Leopoldo Alas Clarín son un buen ejemplo del imaginario femenino del famoso escritor español. Partiendo de la visión social femenina de la época y las teorías de Michel Foucault, expuestas en sus estudios *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* (1976), el autor de este artículo en el corpus seleccionado analiza el discurso literario de la opresión social de la mujer española durante el siglo XIX, la vigilancia masculina, el concepto del Panóptico, la disciplina social y la (im)posibilidad femenina tanto de desarrollar su propia sexualidad como de satisfacer sus impulsos y deseos personales, y conseguir la libertad deseada.

Palabras clave: Leopoldo Alas Clarín, Panóptico, *La Regenta*, *Doña Berta*, Literatura española del Realismo.

Abstract: The nineteenth century is a very interesting period regarding the situation of women in the whole of Europe, because various movements of female emancipation and political and social debate on women were initiated everywhere. This issue has been reflected in the Spanish literature of the time, especially in the realistic and naturalistic novel where women were main protagonists. The novel *La Regenta* and the novella *Doña Berta* by Leopoldo Alas Clarín are good examples of feminine imagery of the famous Spanish writer. Taking into account the female social vision of that time, and the theories of Michel Foucault, which are presented in his studies *Discipline and Punish* (1975) and *The History of Sexuality (Volume 1): The Will to Knowledge* (1976), the present article analyses in the selected corpus the literary discourse of social oppression of Spanish women during the nineteenth century, men's monitoring, the concept of the Panopticon, the social discipline and the (im)possibility of females both to fulfil their own sexuality, and to satisfy their urges, personal desires, and gain the desired freedom.

Key words: Leopoldo Alas Clarín, Panopticon, *La Regenta*, *Doña Berta*, Spanish Realist literature.

Introducción

Las transformaciones características de la España del siglo XIX conllevan “una nueva forma de mirar que afecta tanto a las artes como a la vida cotidiana además de abrir paso a la modernidad” (Martínez Carazo 11). La observación va impregnando la realidad y expande los campos semánticos constituidos por los verbos *ver*, *mirar* y *vigilar*. Leopoldo Alas Clarín (1852-1901), escritor, periodista, profesor y crítico español de la segunda mitad del siglo XIX, como hombre de su tiempo, un espíritu universal y nacional a la vez, simplemente no podía ignorar la omnipresencia y la importancia de lo visual en la literatura del momento. Por eso su famosísima novela *La Regenta* (1884-85)¹ y la novela corta *Doña Berta* (1892)² estaban escritas en conformidad con la ideología vigente de un intelectual liberal que utiliza la propia literatura como un campo de batalla para dar explicaciones de algunos procesos sociales o para comunicar a los lectores la gama de las injusticias presentes en la rígida sociedad española del siglo XIX. Como afirma Cristina Martínez Carazo, el mundo de estos entes de ficción está regido por los sentimientos, las pasiones y la frustración de los personajes, por no poder materializarlos en un entono social y cultural represivo y castrante como el de la burguesía decimonónica (13).

Según Sonia Núñez Puente, “la sujeción total coordinó una tecnología del poder del sexo. La novela del siglo XIX descubre el factor velado de las estrategias sexuales a través del dispositivo de feminización que se dibujó con trazo firme en la invención de las técnicas de escamoteo de la inflexión de la sexualidad” (221). La mujer burguesa, como núcleo esencial de la regeneración y la procreación, se convierte en un instrumento de análisis y, consecuentemente, en un objeto de la contemplación mórbida dentro de un contexto de una sexualidad controlada y vigilada por los hombres.

¹*La Regenta* es la primera novela de Leopoldo Alas Clarín, publicada en dos tomos en 1884 y 1885. Gran parte de la crítica la ha considerado la obra cumbre de Clarín y de la novela española del siglo XIX, como uno de los máximos exponentes del naturalismo y del realismo español. La novela, cuya acción transcurre en Vetusta, una ciudad provinciana española tras cuyo nombre enmascaró Clarín a la capital asturiana, solo pudo ser publicada en Barcelona, ya que constituyó un verdadero escándalo en su momento, sobre todo en Oviedo.

²Aunque escrita un poco antes, la novela corta *Doña Berta* se publicó por capítulos en la prensa diaria (*La Ilustración Española*) en 1891. Al año siguiente sale recogida en un volumen como una de las tres novelas cortas bajo el título *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892).

Partiendo de los conceptos elementales teóricos sobre el dominio sexual, la sexualidad como un acto de control, la existencia vigilada y el encarcelamiento y sus funciones sociales y personales del famoso (post)estructuralista Michel Foucault (1926-1984),³ nuestro objetivo es mostrar el grado de uso de una obra literaria como arma en la batalla del liberalismo ideológico contra el conservadurismo y su materialización en el corpus seleccionado de la obra clariniana. En su influyente estudio sobre la sexualidad y la represión, Foucault afirma que la sociedad burguesa de la segunda mitad del siglo XIX es un ambiente de ascendiente perversión relacionada con los papeles en el acto coital y el poder, la dominación sobre el cuerpo y el ser humano. Además, el discurso literario decimonónico acondicionó el campo del sexo y la sexualidad como objetos o temas destinados a la exploración (*Istorija* 57).

Una de las principales características del siglo XIX, según Foucault, es que la técnica del gobierno y del poder se basa mayormente en la organización del espacio durante las epidemias de la peste en el pasado, cuando los enfermos y contagiados habían sido aislados y vigilados (*Haðzupamu* 193-194). Con el constante control espacial y el aislamiento se demostraba el poder y el carácter disciplinario del gobierno de la época y en la primera mitad del siglo XIX aparecieron instituciones especializadas para el control, la vigilancia y el aislamiento de los ‘marginalizados’ (internados, hospitales, manicomios, cárceles, colegios, etc.) que siguieron la polarización ‘normal/anormal’, ‘peligroso/blando’, ‘honesto/deshonesto’. El sistema de vigilancia de los panópticos tiene el fin de anunciar la presencia del poder, de la autoridad superior y de recordar al vigilado que en cualquier momento puede ser castigado o sancionado. De ahí el hecho de que la idea del Panóptico de Jeremy Bentham⁴ se basa en el principio de la mirada, la

³En la obra *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber* (1976), tratando la perversión y la sexualidad, Foucault señala que la sociedad burguesa del siglo XIX es una “sociedad de la perversión desarrollada”. La sociedad, con el fin de levantar una barrera resistente y duradera hacia la sexualidad, involuntariamente ha contribuido al verdadero auge de la perversión y patología del deseo sexual (57). Foucault en este texto considera la llamada ‘hipótesis sobre la subversión’: la opinión generalmente aceptada es que el sexo, en las primeras etapas del desarrollo del pensamiento social, sobre todo en el siglo XIX, se había sometido a la represión y los intelectuales de la segunda mitad del siglo tenían que luchar por su liberación (Culler 15).

⁴Jeremy Bentham (1748-1832) fue un filósofo, economista, escritor inglés, padre del utilitarismo. Es autor del famoso escrito nombrado *Panóptico* (*Panopticon or The Inspection-House: containing the idea of a new principle of construction applicable to any sort of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection*)

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

vigilancia y el control como partes constituyentes de la disciplina, puesto que la mirada vigilante va a facilitar, realizar y establecer el orden con el fin de recuperar, producir, curar, enseñar, construir o manejar algo o a alguien.

Clarín y la mujer burguesa en la España decimonónica

La imagen de la mujer de la época se basa en los estereotipos sobre la mujer humilde y bondadosa, 'ángel del hogar', una mujer dispuesta a satisfacer en cualquier momento las necesidades de los miembros de su familia. Se trata de una imagen típicamente burguesa, cuyo fin era servir a los postulados del sistema industrial decimonónico y a los intereses de la burguesía como elemento social predominante en la época.

En una serie de artículos con el título *Psicología del sexo*, publicados en la *Ilustración Ibérica* en 1894, Leopoldo Alas aborda la posición moderna de la mujer española. Discute con sus colegas y contemporáneos los rasgos de la educación obligatoria femenina, la fisiología femenina y los derechos que deberían hacerla visible social y legalmente en la vida pública. Clarín acepta algunas diferencias fisiológicas que afectan el desarrollo psicológico de los sexos y afirma que una mujer es un ser altruista, sensible, con mayor capacidad de sentir el mundo; ella 'sabe amando' y tiene gran firmeza en los sentimientos. Aunque fue partidario de la educación de las mujeres, del derecho al trabajo y el derecho del rechazo del matrimonio impuesto y obligado, Clarín estaba en contra de la emancipación femenina militante porque pensaba que así se podían perder su esencia y los papeles naturales entre los dos sexos. Como un krausista liberal moderado, pensaba que la educación de las mujeres era obligatoria, por representar un factor de la estabilidad social y un catalizador de las tensiones sociales. La mujer debía tener una formación espiritual porque estaba en constante riesgo de caer al abismo del tedio cotidiano. Leopoldo Alas rechazó la mayoría de los postulados sobre las diferencias fisiológicas entre los sexos como parte del discurso misógino tradicional de la época. Por fin, él concluye que la mujer no es un ser inferior ni

(1786/7). Bentham ideó una cárcel en la cual se vigilara todo desde un punto, sin ser visto. Bastaría una mirada que vigile y cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, terminaría por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo. El modelo del Panóptico fue analizado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*.

sumiso, simplemente es un ser diferente del hombre (Karanović, *Идеологија* 211-213). Además, en la ideología clariniana, como en la mayoría de los imaginarios femeninos de los intelectuales españoles de ese tiempo, la mujer ‘ejemplar’ o ‘normal’ era considerada aquella cuya existencia dependía del hombre. Si en las obras literarias de la época del Realismo aparecen personajes femeninos independientes, prudentes o liberales, siempre son tildados como mujeres masculinizadas, “ridículas o patéticas por su intento de imitar a los hombres, tan superiores en muchos aspectos” (*apud* Karanović, *Идеологија* 209).

Hasta en los artículos publicados en la prensa diaria podemos obviamente detectar dos polos opuestos en el pensamiento feminista de Clarín. Por una parte, el moderado imaginario femenino liberal, característico del joven Clarín, por otra, un conservadurismo característico de la época del fin del siglo. Este hecho condicionará el proceso de la creación de los personajes femeninos, especialmente las dos protagonistas de su novela famosísima y una de las novelas cortas más importantes, que nos servirán de muestra práctica de la problemática del imaginario femenino y la vigilancia y la represión masculina, que forman parte del objeto de análisis de este artículo.

Ana Ozores, el tedio y la sexualidad: el intento de la lucha por la libertad femenina

La mujer en las llamadas ‘novelas de adulterio’ decimonónicas (como *La Regenta*, *Ana Karénina*, *Madame Bovary*, etc.) no tiene un papel significativo dentro de la sociedad, sino que depende de su condición de casada. Según tal condición, afirma María del Carmen Bobes Naves, “el nombre del marido es su presentación, su aval social, y es también su tarjeta literaria, la síntesis de su personalidad de ficción, a pesar de que en el discurso actúan como individuos con su nombre personal” (79). Resulta interesante el procedimiento del escritor de seguir con la trama novelesca después del adulterio cometido, primeramente para describir las consecuencias de ese acontecimiento y la caída simbólica. Eso ocurre, tal vez, porque el tema principal de la novela no es el adulterio, puesto que el esquema de las novelas de este tipo es más amplio: culpa–castigo, orden social–alteración–restauración. Las imágenes o figuras de la mujer en las ‘novelas de adulterio’ escritas por hombres no suelen parecer satisfactorias desde el punto de vista femenino, ya que estas figuras descritas por el escritor masculino responden a la idea que los hombres tienen de la mujer y caen frecuentemente en el tópico de los tipos femeninos (‘ángel del hogar’, ‘perfecta casada’, ‘mater dolorosa’, etc.) (85).

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

La figura de la protagonista de la novela clariniana no es un mero reflejo de la mujer real de la vida cotidiana, sino que parece diseñada según la funcionalidad que tiene en el relato y en conformidad con la capacidad ideológica del escritor de transmitir su mensaje al lector interesado.

La protagonista de *La Regenta*, Ana Ozores, es como una encarnación suprema del espíritu que une los sentimientos poéticos más delicados del autor, la visión idealista de lo que debería ser España, con una serie de principios trascendentes y eternos y, especialmente, con Dios (Díaz 229). Los acontecimientos relacionados con la protagonista simbólicamente se pueden transferir al nivel socio-histórico general, es decir, se presentan como un tipo de alegoría del período nacional de la Restauración.⁵ En este sentido, cabe recordar el hecho de que la filosofía krausista parte de la suposición de que el individuo forma parte constitucional de la comunidad: la familia, las instituciones educativas y religiosas, la nación y la humanidad. Precisamente este es un camino ascendente que se interrumpe durante la Restauración, y al que se dedica Clarín en esta novela: el proceso de la desintegración de la familia, de las instituciones estatales del pasado que llevan no solo a la degradación del individuo, sino también a la de toda la nación. Por otra parte, no se trata de un rechazo total de la Revolución de 1868 como proceso político, sino de la protesta contra la exagerada negación de cualquier dogmatismo y la afirmación del laicismo, del abandono del sistema educativo y la integridad de la nación (Ana/España), considerados desde la perspectiva de los falsos principios morales.

En este entorno, Ana Ozores trata de escapar de la realidad sombría y terrible de Vetusta que la ahoga y la destruye con su superficialidad, su hipocresía y sus convenciones sociales. Este es el punto de partida desde el que Fermín de Pas ejerce su dominio espiritual sobre Ana, utilizando el sentimiento religioso como un medio para lograr sus intereses

⁵ En Historia de España se conoce como la Restauración o la Restauración borbónica a la etapa política desarrollada bajo sistema monárquico que se extendió entre finales de 1874 (momento del pronunciamiento del general Arsenio Martínez Campos que dio fin al periodo de la Primera República Española) y el 14 de abril de 1931 (fecha de proclamación de la Segunda República). El nombre alude a la *recuperación* del trono por parte de un miembro de la Casa de Borbón, Alfonso XII, después del paréntesis del Sexenio Democrático. La restauración borbónica se caracterizó por una cierta estabilidad institucional, la construcción de un modelo liberal del Estado y la incorporación de los movimientos sociales y políticos surgidos al calor de la revolución industrial.

personales o los intereses de toda la Iglesia y sus miembros, en el ámbito colectivo. El único elemento de discordia y desarmonía en *Vetusta*, en términos morales y religiosos, es Ana, que con su comportamiento “anormal” no encaja en los marcos de la hipocresía, la moral corrupta y la religión degenerada de los vetustenses. Por eso cada uno de sus actos es dirigido, al parecer, contra las normas existentes y el sistema de valores establecido, lo que finalmente conducirá al hundimiento de su moralidad y al adulterio. Al final de la obra no es ‘pecado’ el acto de adulterio que Ana comete, sino su incapacidad de adaptarse a la normativa de las reglas religiosas y morales de la comunidad. Por lo tanto, su pecado es la segregación de un colectivo que funciona como un circuito cerrado (Karanović, *Ideologija* 193).

De acuerdo con la teoría de la sociedad burguesa, el prestigio social, el control y el dominio masculino sobre las mujeres son considerados naturales y normales. En los hombres existen mecanismos de control social (o, en términos althusserianos,⁶ “aparatos represivos del Estado”:⁷ el ejército, la policía, el aparato político, medios de comunicación, etc.), mientras que las enfermedades mentales potenciales en las mujeres representan un peligro para la sociedad. Por eso, es necesario que el esposo sea el que controle a su esposa y trate de disipar su potencial frustración. Aquí los hombres ocupan su papel ‘natural’ de controladores, protectores y dominadores, que en la novela también intentan curar la ‘enfermedad’ de Ana: el médico Benítez, su confesor Fermín de Pas, el seductor Mesía y Frígilis, naturalista y amigo de su marido. De este modo, Ana es víctima expuesta a un control perverso de un grupo de hombres que sienten que tienen derecho a hacer de ella un objeto de su propiedad. Por otro lado, está el problema de Don Víctor que, sin saberlo,

⁶ Louis Althusser (1918-1990) fue un filósofo e intelectual francés. Es habitualmente considerado como estructuralista, aunque su relación con las otras variantes del estructuralismo francés es bastante compleja. Perteneció más al periodo de posestructuralismo. La línea de trabajo más conocida de Althusser tiene que ver con sus estudios de la ideología. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* es su obra más conocida en este campo, escrita en el año 1969 con una última modificación en abril de 1970. Según Althusser (y aquí acude a la teoría marxista del estado) al ser el Estado un agente represor que tiene en su poder el monopolio legítimo de la fuerza y que, a su vez, lo hace legítimo, se describe a sí mismo como eterno y lo reproduce en la infraestructura que, a su vez, le dará el poder que tiene. Sin embargo, esta reproducción no la puede hacer una sola persona, por lo que se acude a varios instrumentos como son: lo religioso, la escuela, la familia, lo jurídico, lo político, lo sindical, los medios de comunicación informativos, la cultura (letras, bellas artes, deportes). Estos términos Althusser los denomina AIE (Aparatos Ideológicos del Estado).

⁷ Véase Luis Althusser. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Trad. Andrija Filipović, Loznica: Editorial Karpos, 2009.

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

renuncia a su rol social de regulador y supervisor y deja prematuramente su vocación de juez, divirtiéndose con la lectura de las obras del teatro barroco, la caza y las aves. Por lo tanto, el papel de regulador del cuerpo de Ana se da en elementos ajenos al circuito de la familia, lo que conducirá a la caída final. Como ha señalado Jo Labanyi, el cuerpo de Ana se convierte en un *locus* central de las discusiones, los debates y las luchas de diversos conceptos filosóficos: la política liberal y la economía del mercado libre (Mesía), la medicina (Benítez), las ciencias (Frígilis) y, por fin, la concepción según la cual la Iglesia compite con los elementos seculares de la sociedad para dominar e imponer su discurso (Fermín de Pas) (269). Después de la caída moral, Ana vuelve a la fe como el último refugio posible, pero en la catedral no obtiene la confianza de su confesor, sino que es víctima de la ira de un hombre que invirtió todas sus esperanzas y sueños en una relación con ella. Cuando cae al suelo inconsciente por el simulado intento de Fermín de estrangularla, entendemos que a Ana le queda sólo un camino: el camino del sufrimiento, la oscuridad, la soledad eterna y el aislamiento social. Este final de la novela, marcado por el rechazo de Fermín a perdonar a Ana, niega la posibilidad de que la organización social capitalista burguesa sea capaz de ofrecer un cierto grado de libertad personal. De esta manera, se llega al clímax y a la formulación crítica de la ideología burguesa clariniana (Karanović, “Место жене” 600, 601).

Una serie de personajes de Clarín en el proceso de la creación novelesca está condicionada por el estado de supresión de la sexualidad explícita que normalmente tiene la función de liberar a los personajes de la presión social y representa una forma de escapar del ‘yo’, del mundo de lo subconsciente, oculto y natural (o antinatural y perverso). La sexualidad se presenta como una parte constitutiva de un hombre pervertido por los placeres carnales que no le pueden dar la tranquilidad necesaria para ocuparse de otros asuntos. Sin embargo, a pesar de un aparente tradicionalismo, Clarín deja las cosmovisiones establecidas, presentando los personajes (especialmente a la protagonista), víctimas del entorno social, como individuos valientes y capaces de sacrificarlo todo con el fin de lograr la satisfacción personal (Karanović, *Идеологија* 228). En cuanto a la formación de la identidad y de la sexualidad personal, en esta obra existe una triple dominación del principio femenino: se trata de la asociación del elemento femenino, la Iglesia y la espiritualidad. De hecho, Ana muestra signos de ambivalencia sexual. Los teóricos y críticos de orientación marxista argumentan que la causa de ello proviene de su posición híbrida dentro de la sociedad. Es

residente de la Ensimada, núcleo urbano original de la época feudal, en la que vivían los representantes de la aristocracia decadente y los ‘nuevos ricos’ o representantes de las clases bajas con educación, matrimonios lucrativos o, simplemente, miembros de la élite social. Ana es hija ‘ilegítima’ cuyo padre estaba casado con una mujer de la clase baja, desobedeciendo las normas sociales establecidas que no dejaban lugar a la movilidad social y al cambio. Si la clase social no explica completamente los síntomas de la ambivalencia sexual de la protagonista de la novela, sí lo podría hacer la decadencia de las instituciones españolas de la época, especialmente, la Iglesia y el Estado (*apud* Karanović, *Идеологија* 234).

La frustración de Ana Ozores es consecuencia tanto de la prematura impotencia de su marido anciano, como del hecho de haberse casado, por conveniencia, con un hombre mayor del que no estaba enamorada (Vilanova 162). Fruto de la situación del deseo insatisfecho y de las expectativas irreales de la sociedad es el intento de protesta y la rebeldía que experimenta la protagonista ante una vida vacía, que le está impuesta por el entorno.

La Regenta es una novela meramente naturalista, es decir, es fruto de la visión específica del autor y su concepción del ‘naturalismo espiritual’. Según las palabras de Gerardo Gonzalo, uno de los puntos que resultaban problemáticos y escandalosos de la teoría del naturalismo, especialmente en su variante española, era la relevancia que daba a la sexualidad (56). No hay muchas alusiones al sexo en la novela clariniana porque siempre se omite la descripción naturalista de la escena de contenido explícitamente sexual. Pero, por otro lado, el sexo es un aspecto que tiene una considerable importancia en *Vetusta*, hecho que se desprende de las observaciones que el autor hace sobre las costumbres sexuales de la mayoría de los personajes. Esta novela se puede considerar, pues, como una historia de la mujer joven, frustrada e insatisfecha por no tener relaciones sexuales y sentimentales. La caída de la protagonista y el final triste son consecuencia directa de la abstinencia y la crisis nerviosa y sentimental provocada por no haberse realizado como madre. En la novela “se proyectará la visión de que tanto la actitud sumisa y la virtud como la perversión tienen siempre género femenino, y que las normas y los criterios de moralidad son consentidores para con los hombres y enormemente represivos para con las mujeres.” (Gil Ambrona 403).

La Regenta refleja una sociedad en la que la pregunta sobre qué es lo ‘normal’ o ‘natural’ permanece sin respuesta concreta. El problema está en el desacato de la madre naturaleza y sus leyes generales, en la sumisión estricta a las normas sociales, olvidándose del hombre original y de la existencia vivida en armonía con la naturaleza. Una mujer joven en

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

un matrimonio sin gratificación física y sexual llega a rechazar las normas sociales, puesto que las consideraciones naturales y sociales se anulan mutuamente. Por lo tanto, el rechazo de la naturaleza es el 'pecado original' de Vetusta. En la sociedad que el autor describe aquí, la libertad es indeseable y ausente. Prácticamente, es una categoría fuertemente rechazada (Karanović, *Идеологија* 236).

La figura de la protagonista Ana Ozores es dibujada con una doble técnica, según María del Carmen Bobes Naves:

[D]e contraste frente a las demás figuras femeninas, que no tienen pasado, que se presentan de dos en dos, que no disponen de espacio y tiempo propios, que no abren su interior, y avalada por la simpatía del narrador mediante comentarios favorables y muy comprensivos, resulta cercana y simpática al lector, que percibe como injusto el argumento de la obra, y terrible su esquema: culpa-castigo. (91-92)

Mirar, vigilar, castigar: la mirada dominante y el panóptico clariniano como medios del control femenino

Desde el principio de *La Regenta*, en algunos puntos de la narración se relacionan los elementos de la sexualidad con la necesidad de dominar. La torre de la catedral de esta ciudad-protagonista se identifica con el símbolo fálico potente que domina el barrio de la Ensimada:

La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo diez y seis, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero, cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura. La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra sutil, más flacas que esbeltas, amaneradas, como señoritas cursis que aprietan demasiado el corsé; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza, y hasta sus segundos corredores, elegante balaustrada, subía como fuerte castillo, lanzándose desde allí

en pirámide de ángulo gracioso, inimitable en sus medidas y proporciones. (Alas Clarín, *La Regenta* I, 136-138)

La torre de la catedral representa el eje de la simetría de la ciudad y es el aglutinador de las miradas, el centro de atracción y el punto de mira. Es visible desde cualquier punto la ciudad, de modo que condensa en sí la capacidad de mirar y observar y, como símbolo del poder eclesiástico, representa también el ojo divino (Martínez Carazo 124). La función que desempeña la torre de la catedral se puede relacionar con lo que para Foucault caracteriza el siglo XIX: “la proliferación de una serie de instituciones destinadas a mantener el orden social. Cárceles, hospitales psiquiátricos, correccionales... se desarrollan durante esta centuria cuantitativa y cualitativamente” (126). El símbolo de la época y de la ideología del espacio vigilado es el Panóptico de Bentham, un esbozo de la cárcel que consta de un edificio levantado sobre una planta central en cuyo eje simétrico se sitúa una torre destinada a vigilar y garantizar el poder y la autoridad. Aunque la ideología carcelaria benthamiana no coincide en totalidad con la construcción de la torre de Vetusta, su función se acerca a la del Panóptico. De ahí que se pueden encontrar en *La Regenta* muchos elementos que caracterizan la mirada que está presente en la estructura novelística. Violada la intimidad y el espacio privado de Ana mediante la mirada todopoderosa desde el principio de la novela, la protagonista se verá obligada a aceptar la disciplina impuesta por su ‘hermano espiritual’ y su libertad personal acabará allí donde puede alcanzar el catalejo de Fermín de Pas. Está claro que toda la ciudad de Vetusta se encuentra vigilada por el círculo visual de la torre y el que ejerce una vigilancia, como Fermín de Pas, será vigilado a su vez por la torre. Precisamente este hecho se acerca a los postulados de Foucault, según los cuales la máxima autoridad y el centro de vigilancia pueden también ser vigilados, desarrollándose así un estado de omnipotencia de la mirada y generándose una voz interior correctiva. Como afirma Cristina Martínez Carazo, “al apropiarse del poder icónico perteneciente a la torre de la catedral, el sacerdote será simultáneamente receptor y agente del poder visual asociado a ella” (131). Pero este hecho no inhabilita a Fermín de Pas de concentrar y practicar su dominación sobre los ciudadanos y especialmente sobre Ana Ozores. El poder del sacerdote resulta inseparable de su alcance visual y del alcance del catalejo, como prolongación y herramienta indispensables para la realización de la dominación. El catalejo se convierte, así, en un punto colindante de la mirada divina y la humana.

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

En conformidad con este contexto literario, la comunicación verbal en la novela está sustituida por la mirada y los gestos. Uno de los ejemplos representativos es el deseo sexual, implícitamente presente en muchos fragmentos de la novela clariniana. “La imposibilidad de verbalizarlo abiertamente debido a la represión que restringe los discursos decimonónicos se ve en cierta medida subsanada por esta comunicación visual que plasma por medio de la mirada lo que no se puede nombrar” (135). Puesto que se trata de una novela realista/naturalista, está claro que predomina la mirada masculina porque, según la ideología burguesa decimonónica, la mujer no puede mirar porque es un ser pasivo destinado a ser visto. Además, las mujeres burguesas no pueden conquistar porque, al verse como un territorio que espera a su invasor, están destinadas a ser conquistadas. El acto de mirar es, consecuentemente, “un acto de posesión, símbolo de la conquista material o espiritual en el que se ensaya la fuerza masculina” (139). Según lo dicho, podemos notar una clara fusión ideológica entre lo masculino, el poder y la mirada, explícitamente presente en varias partes del discurso literario de *La Regenta*. Uno de los temas lógicos relacionados con el poder y la mirada en esta novela es el espionaje. Clarín somete a sus personajes a una vigilancia permanente y ese proceso se convierte en la principal tarea de un individuo dentro de una ciudad provinciana española, aunque el grado de vigilancia suele variar dependiendo de la importancia del personaje en la trama novelesca. Según las palabras de Cristina Martínez Carazo, “el espionaje se eleva aquí a la categoría de profesión y en su ejercicio condensa, por un lado, la imperiosa necesidad de mantener el orden tal y como lo entendían la buena sociedad y el estamento religioso y, por otro, el retorcimiento y la perversión de los vetustenses” (149). De ahí que los personajes se integran en un circuito visual a partir del cual se revela y se ofrece al lector gran parte de su mundo interior y este resulta ser una fiel proyección de la sociedad provinciana moralmente degradante. Por eso en *Vetusta* no hay una ‘mirada limpia’, sino únicamente una mirada pervertida, malintencionada y corrupta.

La función de la mirada de Fermín de Pas en la última escena, dentro de la catedral, es ilustrativa para el análisis que queremos llevar a cabo.

Entonces crujió con fuerza el cajón sombrío, y brotó de su centro una figura negra, larga. Ana vio a la luz de la lámpara un rostro pálido, unos ojos que pinchaban como fuego, fijos, atónitos como los del Jesús del altar... El Magistral extendió un

brazo, dio un paso de asesino hacia La Regenta, que horrorizada retrocedió hasta tropezar con la tarima. Ana quiso gritar, pedir socorro y no pudo. Cayó sentada en la madera, abierta la boca, los ojos espantados, las manos extendidas hacia el enemigo, que el terror le decía que iba a asesinarla. El Magistral se detuvo, cruzó los brazos sobre el vientre. No podía hablar, ni quería. Temblábale todo el cuerpo; volvió a extender los brazos hacia Ana... dio otro paso adelante... y después, clavándose las uñas en el cuello, dio media vuelta, como si fuera a caer desplomado, y con piernas débiles y temblonas salió de la capilla. (Alas Clarín, *La Regenta II*, 597)

Precisamente en este fragmento encontramos el epítome de la ideología del control y la vigilancia, elemento constitutivo del personaje de Fermín de Pas. Después de fracasar en su intento de dominar espiritual e incluso físicamente a Ana, consciente de su derrota en la batalla dada para conquistar la total confianza de la mujer, Fermín se convierte en un 'panóptico destronado', frustrado y derrotado por la mera naturaleza femenina. Según la ideología entonces vigente, esta naturaleza es débil, inestable, dañina para los hombres de todas las clases sociales y todos los oficios. En este fragmento, la mirada sustituye las palabras, 'habla por sí misma' y expresa fuertes sentimientos, enviando simultáneamente al lector el mensaje de que el concepto panóptico puede tener unas faltas conceptuales, especialmente cuando se trata de la vigilancia de mujeres realizada por los hombres.

Doña Berta y la búsqueda de la maternidad imposibilitada

La mayoría de las novelas cortas y los cuentos de Clarín tienen una concepción ideológica y política desarrollada. Esta es, de hecho, una característica de las obras breves en la prosa clariniana. *Doña Berta* no es una excepción porque posibilita varias y variadas interpretaciones ideológicas, especialmente en cuanto al imaginario femenino y el control ejercitado por parte de los elementos tradicionalistas de la sociedad española decimonónica.

La novela corta *Doña Berta* es una de las narraciones más poéticas, la más actual y moderna del corpus clariniano y una de las más apreciadas por el autor (Baquero Goyanes 261). Es una de las obras en las cuales dominan los temas del amor, la muerte y la búsqueda de una maternidad perdida. Es una obra maestra de la novela corta del corte psicológico, pero también un relato que cuenta la historia de una familia decadente, una clase social, una

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

forma de vida y una época. Según las palabras de Teresa Espeita Ramisa, en la protagonista se aúnan todas las características de la novela corta clariniana. Los rasgos que caracterizan a *Doña Berta* tienen un doble significado: real y simbólico, psicológico y social (849).

El personaje de Doña Berta es prácticamente movido por el amor, un amor tierno, auténtico y fuerte (Varela Jácome 59). Es una víctima de la moral rígida y una honra negativa, específica de la tradición española. De ahí que hay dos obstáculos que se oponen radicalmente a la relación suya con el capitán 'cristino', herido en la batalla cercana de la casona y recogido por los Rondaliego: el problema moral (cuestión de honra) y el político e ideológico, puesto que los hermanos de Berta eran carlistas, fanáticos y tradicionalistas, uno era político y el otro clasista, partidario de la ideología de la limpieza de sangre:

Los Rondaliegos no querían nada con nadie; se casaban unos con otros, siempre con parientes, y no mezclaban la sangre ni la herencia; no se dejaban manchar el linaje ni los prados. Ella, doña Berta, no podía recordar, es claro, desde cuándo había sendas públicas que cruzaban sus propiedades; pero el corazón le daba que todo aquello debía de ser desde la caída del antiguo régimen, desde que había liberales y cosas así por el mundo. (Alas Clarín, "Doña Berta" 83)

En esta novela corta Clarín realiza una crítica contra el caciquismo del antiguo régimen y protesta "contra las ideas retrógradas que posibilitan su permanencia inútil; mientras destruyen vidas humanas, como la de nuestra triste heroína. Sus hermanos –la familia– la han malogrado en nombre de un «honor», que es en realidad el eufemismo que esconde su fanatismo y su soberbia anticuada, porque «la limpieza de sangre era entre ellos un culto»" (Espeita Ramisa 853). Sus hermanos mayores no tenían herederos y la única posibilidad de seguir con la pervivencia familiar la tenía doña Berta, con su capitán liberal y su hijo. No obstante, esta posibilidad se pierde para siempre. Así que el asunto de la novela corta puede considerarse una batalla simbólica de la mujer prudente, tímida, soñadora y frustrada contra las costumbres anticuadas y negativas que llevan al desastre familiar seguro. Al entregarse al capitán que muere en la batalla, Berta queda indefensa ante el terror de sus hermanos y su deshonor tiene que ser castigado con el arrebatamiento del hijo natural y la condena a la soledad perpetua.

El castigo y el sufrimiento de la protagonista han destruido su juventud. Doña Berta ha envejecido inmersa en el dolor porque sentía una necesidad de amar y entregarse a alguien. Su afán no se ha realizado y, además, su amor terminó trágicamente. Por no haber podido ser madre de su hijo nacido, también perdió la posibilidad de ser considerada una joven con oportunidades matrimoniales y, así, se ha convertido en una 'abuela'. Como la mayoría de las mujeres de la aristocracia decadente y de la burguesía ascendente, el tedio diario la invade y la tiene alienada hasta que descubre la posibilidad de lanzarse a unas aventuras casi caballerescas, las de reencontrar lo que le han quitado (856). En este contexto se marca la fuerte presencia de las huellas quijotescas porque Berta solía leer las obras románticas e imaginar unos mundos llenos de gestas caballerescas y de príncipes azules que salvan a su amada. Además, en este camino encontramos el tema de la mala influencia de los libros y el consecuente delirio o locura, así como otros temas afines: los ideales que hay que seguir, el tedio provinciano y el tema del viaje que cambiará el destino del individuo.

Después de muchos años, al oír la historia que le cuenta el pintor visitante, Valencia, sobre el retrato de un militar joven muerto, se le despierta el deseo de encontrar ese retrato, ya que se forma la idea de que este representa a su hijo ilegítimo. Por lo cual, se dirige a Madrid desde su casa provinciana. La obsesión de conseguir el cuadro del que le habló el pintor le impulsa a contemplarlo varias veces en Madrid, una ciudad hostil, peligrosa y fatal para una anciana de provincia. Su impulso de deambular por las calles, abstraída le lleva a la muerte al final de la obra (Varela Jácome 60). La llegada a Madrid le sirve a Clarín para representar un espacio panóptico cuyas calles hostiles intensifican la negación de la libertad personal y sirven como señales de la 'muerte anunciada'. El contraste de la vieja con la nieve en la Puerta del Sol, la soledad que siente en la plaza y por las calles de la capital casi convierte este escenario en un edificio panóptico. El novelista nos da la sensación de una 'perpetua vigilancia' de la protagonista por Madrid, con el fin de sugerir el inevitable destino de esta mujer y, así, condenarla por haber deseado encontrar algo que se había perdido y nunca habría debido de ser suyo. La protagonista no se cansa de su búsqueda, ni después de haber sido burlada primero por los trabajadores en la galería y luego por el rico americano, poseedor del cuadro con el retrato de su supuesto hijo. La protagonista está vista desde la perspectiva de un catalejo, como un ser disminuido, de poca importancia, pero, al mismo tiempo, vigilado 'por si acaso', como una medida de precaución.

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

Además de estar vigilada por el ojo panóptico clariniano, la última escena, que narra la muerte de la protagonista, trae consigo un cambio radical de la perspectiva. La mirada panóptica madrileña deja el paso a una mirada distinta, más íntima, más cercana a la protagonista:

En aquel momento oyó un ruido confuso como de voces, vio manos tendidas hacia ella, sintió un golpe en la espalda... que le pisaban el vestido... «El tranvía», pensó. Ya era tarde. Sí, era el tranvía. Un caballo la derribó, la pisó; una rueda le pasó por medio del cuerpo. El vehículo se detuvo antes de dejar atrás a su víctima. Hubo que sacarla con gran cuidado de entre las ruedas. Ya parecía muerta. No tardó diez minutos en estarlo de veras. No habló, ni suspiró, ni nada. Estuvo algunos minutos depositada sobre la acera, hasta que llegara la autoridad. La multitud, en corro, contemplaba el cadáver. Algunos reconocieron a la abuelita que tanto iba y venía y que sonreía a todo el mundo. (...) Doña Berta parecía dormida, porque cuando dormía parecía muerta. De color de marfil amarillento el rostro; el pelo, de ceniza, en ondas; lo demás, botinas inclusive, todo tabaco. No había más que una mancha roja, un reguerillo de sangre que salía por la comisura de los labios blanquecinos y estrechos. En el público había más simpatía que lástima. De una manera o de otra, aquella mujercilla endeble no podía durar mucho; tenía que descomponerse pronto. En pocos minutos se borró la huella de aquel dolor; se restableció el tránsito, desapareció el cadáver, desapareció el tranvía, y el siniestro pasó de la calle al Juzgado y a los periódicos. Así acabó la última Rondaliego, doña Berta la de Posadorio. (Alas Clarín, “Doña Berta” 147-148)

En este fragmento del texto el escritor nos deja una descripción detallada y sugestiva. Doña Berta ya no es víctima de una vigilancia a distancia, puesto que ahora el ojo panóptico se convierte en un aparato que engrandece a la protagonista moribunda. En el público hay muchos ojos y miradas, pero tenemos la sensación de que el narrador se acerca a la protagonista y forma parte del público de las calles madrileñas. Este desenlace es la única solución posible para el sacrificio de doña Berta. Es una manera lógica de salida del laberinto de sus deshones y del pecado cometido. Cualquier intento de ganar la redención

deseada tiene que ser castigado por el poder supremo de la sociedad tradicional. A la gama de sus pecados hay que añadir tanto el escape de la naturaleza y de la casa natal como la vida sin sentido en la capital.

El concepto clariniano de la mujer en esta novela corta nos resulta bipolar. Hay dos 'Bertas': una, residente del campo natal, que se siente integrada y resignada, y otra, la de la capital, que se siente desorientada, inadaptada, pero con una gran esperanza de realizar sus planes. Resulta interesante que en la primera parte de la novela corta la protagonista se aparta deliberadamente del exterior, guardando su falsa e imaginada seguridad en el interior de su mansión. Se auto-margina porque tiene miedo del mundo que le había castigado y desprecia el orgullo heredado de sus antepasados hacia ese nuevo mundo en el que vive (Espeita Ramisa 853). Según la ideología clariniana, la primera parte de la novela corta está en conformidad con la concepción de la mujer de la época y la posición pasiva y sumisa que corresponde a la mujer decimonónica española. La decisión de doña Berta de venderlo todo y de lanzarse a la capital en busca del retrato de su hijo perdido abre una nueva etapa, la de la mujer masculinizada que está dispuesta a recuperar los sueños perdidos y la parte más importante de su género: el papel de madre (aunque sea simbólicamente en este caso).

Esto, pensaba, será que definitivamente me he vuelto loca; pero, mejor, así estoy más a gusto, así estoy menos inquieta; esta resolución es un asidero; más vale el dolor material que de aquí venga, que aquel tic-tac insufrible de mis antiguos remordimientos, aquel ir y venir de las mismas ideas... (Alas Clarín, "Doña Berta" 114)

Al salir de su tranquilidad, Berta se afianza en el mundo de los fuertes para realizar su derecho a defender lo único importante según la ideología femenina burguesa: la maternidad. De ese modo, doña Berta deja de ser una mujer débil, frágil e indefensa y se convierte en una persona fuerte, capaz de recuperar su carne y su espíritu y, defendiendo a su propio hijo perdido (o mejor dicho la memoria de él), saca a luz la espiritualidad y enfatiza los rasgos positivos de la mujer de la época, defensora del hogar e imagen de la bondad simbólica.

Doña Berta pertenece al grupo de las novelas cortas clarinianas más características y significativas, cuyos protagonistas son personas pobres, ofendidos, humillados y hasta

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

trágicos, que provocan una fuerte compasión del lector (Baquero Goyanes 266). El trágico final de esta novela corta no nos permite dudar de la bondad de la protagonista y la fuerza del destino fatal que puede marcar a los humildes, a la gente sencilla y noble. Pero, al mismo tiempo, demuestra la escala de valores dominantes de Clarín, el racionalista, que quería sugerir al lector el grado del desastre que puede tocar a los que no se adaptan al mundo que les rodea.

Conclusiones

Leopoldo Alas Clarín, como la mayoría de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, sigue articulando un discurso narrativo en el que se delata la percepción que tenía la sociedad de la época sobre lo femenino, un discurso pues en que se da el equivalente entre la femineidad y la pasividad.

La mujer burguesa del siglo XIX, encerrada en una figuración doméstica de la atomización de la sexualidad, el tedio o el *ennui*, termina por poner en evidencia toda la complejidad de la vulnerabilidad de la burguesía ascendente. La imagen de la mujer que se define en el corpus literario seleccionado, comienza a ser considerada “la manifestación primordial del inventario burgués de las estrategias, destinadas a confirmar la influencia mutua de la entropía sexual y la paralización del tedio” (Núñez Puente 243). La constante sensación de vigilancia de las protagonistas femeninas fácilmente se relaciona con la concepción del Panóptico y la idea de castigar el delito, reparar el daño y restablecer el sistema social tradicional. En ese sentido, las dos obras clarinianas están estructuradas como edificios literarios con un centro del poder, un punto colindante que vigila y controla los movimientos femeninos. La mirada panóptica en dos obras tiende a recordarnos a la permanente presencia masculina (o a una fuerza tradicional de la sociedad española decimonónica) que, mediante el control, guardará los valores tradicionales.

El principal propósito de Leopoldo Alas en *La Regenta* obviamente ha sido sugerirnos una versión típicamente naturalista de la caída de una mujer burguesa o aristócrata, buena, sentimental, pero frustrada, desgarrada, según Vilanova, “entre la represión de sus instintos naturales y el cumplimiento de sus deberes morales” (159). La necesidad que tiene la heroína de *La Regenta* (símbolo de la España trans-histórica) de

liberar su eros se relaciona con el contexto del violento impacto de la tradición y la moral convencionales que, encarnados en la figura de Víctor de Quintanar, representan un aspecto burlesco de la destrucción orgánica, la falta de deseo y el triunfo de la impotencia. La necesidad de gratificación sexual se produce en el contexto como una necesidad de romper los límites de la ideología tradicional y del orden social vigente. De ahí que el intento de Ana de satisfacer sus impulsos y de vivir de acuerdo con sus necesidades no debe ser visto como un fracaso total. Se trata de una mujer que está condenada al ostracismo por la comunidad, pero al mismo tiempo es capaz de romper algunas de las cadenas que la oprimen, ofreciendo así un modelo vital para que la mujer, aunque vea mermada su libertad, pueda al menos encontrar su camino personal.

La Regenta y *Doña Berta* se convierten, cada cual de modo original y específico, en la expresión literaria de la crisis de la institución familiar, de la represión de la mujer en una sociedad misógina y del enfrentamiento del novelista con la sociedad burguesa. Las obras literarias clarinianas analizadas, tanto *La Regenta* como *Doña Berta*, están en lucha permanente con el mundo material, hipócrita y cruel. Aunque la gran parte de su labor periodística, crítica y ensayística tuvo el fin de destacar los falsos rasgos y las características de los intelectuales españoles de ese tiempo, las novelas y novelas cortas querían presentar un nuevo mundo en el que la compasión, lo humano, el amor y el intento de conseguir la libertad y la felicidad personales no eran solo meras palabras, sino símbolos de una búsqueda especial.

Aunque encontramos muchas diferencias y similitudes del imaginario femenino en las obras analizadas, obviamente hay un camino evolutivo en Clarín, que parte del pensamiento liberal moderado en la edad madura (fecha de la publicación de *La Regenta*, 1884-85) hasta un conservadurismo y pesimismo de la época del fin del siglo (fecha de la publicación de *Doña Berta*, 1892), característico de la última década de la vida del escritor. La relación entre la obra literaria y su uso en la batalla ideológica con los elementos tradicionalistas es reconocida en Clarín y ya estuvo estudiada por varios especialistas en este tema. La única solución posible para el escritor fue, por un lado, el rechazo de cualquier tipo de impotencia natural u orgánica y, por otro lado, la liberación del eros contra la represión estatal, que, paradójicamente, conduce a la degradación y destrucción del individuo. La aceptación de la sexualidad con sus aspectos físico y práctico significaría finalmente, según

El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario
femenino de Leopoldo Alas Clarín

Clarín, el comienzo de la modernidad, la entrada en el siglo XX, que va a estar lejos de todo lo que en el siglo XIX se representaba por lo espiritual y lo trascendental.

Bibliografía

- ALAS CLARÍN, Leopoldo. *La Regenta*. Ed. Juan Oleza. 2 vols. Madrid: Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, 2003.
- . "Doña Berta." *Cuentos*. Eds. Julieta García Pomareda y Rosa Zambrano. Madrid: Grupo Editorial Bruño, 2006. 78-149.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *El cuento español del Romanticismo al Realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Filología Hispánica, 1992.
- BOBES NAVES, María del Carmen. "Lectura feminista de *La Regenta*." *Clarín, visto en su centenario (1901-2001) – Seis estudios críticos sobre Leopoldo Alas y su obra*. Ed. Agustín Coletes Blanco. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2002. 71-94.
- CULLER, Jonathan. *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod [Literary Theory: A Very Short Introduction.]*. Trad. Dragan Ilić. Belgrado: BOE, 2009.
- DÍAZ, Luis Felipe. *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas*. New York: Peter Lang Publishing, 1992.
- ESPEITA RAMISA, Teresa. "En torno a *Doña Berta* de Clarín." *Clarín y La Regenta en su tiempo (Actas del Simposio Internacional, Oviedo, 26 al 30 de Noviembre de 1984)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1985. 849-858.
- FOUCAULT, Michel. *Надзирати и кажњавати (Настанак затвора) [Vigilar y castigar (Nacimiento de la prisión)]*. Trad. Ana Jovanović. Sremski Karlovci/Novi Sad: Editorial Zoran Stojanović, 1997.
- . *Istorija seksualnosti 1: Volja za znanjem [Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber]*. Trad. Jelena Stakić. Loznica: Editorial Karpos, 2006.
- GIL AMBRONA, Antonio. *Historia de la violencia contra las mujeres (Misoginia y conflicto matrimonial en España)*. Madrid: Editorial Cátedra, 2008.
- GONZALO, Gerardo. *Leopoldo Alas Clarín*. Madrid: Ediciones Eneida, Colección Semblanzas, 2005.
- KARANOVIĆ, Vladimir, „Место жене у романима шпанског реализма – случај Ане Осорес у делу *La Regenta* Леополда Алас Кларина” [“Posición de la mujer en las novelas del realismo español - el caso de Ana Ozores en *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín”]. *Actas*

del V Congreso Internacional Lengua, literatura y arte serbios, celebrado del 29 al 30 de octubre de 2010. Vol. 2 - *Mujeres: género, identidad, literatura*. Ed. Dragan Bošković. Kragujevac: Facultad de Filología y Artes, 2011. 595-603.

---. *Идеологија либерализма и традиционализам у роману Регенткиња Леополда Алас Кларина* [*Ideología del liberalismo y el tradicionalismo en la novela La Regenta de Leopoldo Alas Clarín*]. Belgrado: Facultad de Filología, 2013.

LABANYI, Jo. *Género y modernización en la novela realista española*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, 2011.

MARTÍNEZ CARAZO, Cristina. *De la visualidad literaria a la visualidad filmica. La Regenta de Leopoldo Alas Clarín*. Gijón: Libros de Peixe, 2006.

NÚÑEZ PUENTE, Sonia. *Ellas se aburren* (*Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX*). Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2001.

VARELA JÁCOME, Benito. *Leopoldo Alas Clarín*. Madrid: Edaf, Escritores de todos los tiempos, 1980.

VILANOVA, Antonio. *Nueva lectura de La Regenta de Clarín*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

Los Autores

Alchazidu, Athena es profesora adjunta del Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad Masaryk de Brno, República Checa. Se especializa en la novelística de Camilo José Cela, tema al que se dedicó en su tesis doctoral, titulada *El tremendismo: su resonancia en la obra de Camilo José Cela y en la novelística española de la inmediata postguerra*. Últimamente dirige su interés profesional a temas relacionados con la narrativa contemporánea, ante todo, en el campo de las letras ibéricas y, ocasionalmente, en el de la literatura hispanoamericana; de sus últimos artículos cabe mencionar p.ej.: “Crónica de un (anti)héroe: retratos críticos de la metrópoli”, “La (ansiosa) vida en el paraíso: La problemática de la migración en la literatura contemporánea”, “La Guerra Civil como tema (inagotable) en la literatura española contemporánea”, “En busca de una voz propia: entre la exacerbación y la rebeldía”. Es traductora del español, cabe mencionar sus traducciones al checo de varias novelas de Carlos Ruiz Zafón (*La sombra del viento*, *El juego del ángel*, *El prisionero del cielo*, *Marina*), *Malinche* de Laura Esquivel, o *Esperando a Robert Capa* de Susana Fortes. Correo electrónico: athena@phil.muni.cz

Bakucz, Dóra es Licenciada en Filología Hispánica y Filología Húngara por la Universidad Eötvös Loránd de Budapest y Doctora en Filología Hispánica por la misma universidad. Sus publicaciones incluyen traducciones al húngaro de literatura española y catalana, artículos sobre narrativa hispanoamericana contemporánea, literatura catalana, así como de literatura comparada. Imparte clases de Literatura Española e Hispanoamericana y de traducción en la Universidad Católica Pázmány Péter. Correo electrónico: bakucz.dora@btk.ppke.hu

Cerda Montes de Oca, Susana es Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 2000) y maestra (2003) y Doctora (2008) en Literatura Comparada por University of Warwick (UK). En Hungría ha impartido cursos de español como lengua extranjera en Central European University (2008-

2010). Ha sido colaboradora en el departamento de español de ELTE y desde 2010 es profesora asociada en la Universidad Católica Pázmány Péter. Entre sus publicaciones recientes se encuentra el libro *Placing Oneself: Representations of Urban Experiences in Crónicas de Viaje* publicado por la editorial Szent István de Budapest (2015). Correo electrónico: susana.cerda@btk.ppke.hu

Csikós, Zsuzsanna es Licenciada en Historia, Filología Rusa y Filología Hispánica. Es Doctora en Literatura por la Universidad Eötvös Loránd de Budapest. Hizo su doctorado sobre la prosa de Carlos Fuentes. Es profesora titular y directora del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Sus investigaciones se centran en la narrativa hispánica del siglo XX y en las relaciones literario-culturales entre Hungría y América Latina. Correo electrónico: csikoszsuzsannadr@gmail.com

Ilian Țăranu, Ilinca es profesora titular de la Universidad de Oeste de Timișoara (Rumanía) y Doctora en Literatura Comparada con una tesis sobre Julio Cortázar. Fue profesora invitada por la Universidad Autónoma de Nuevo León (México) en 2001-2002 y enseñó en la Universidad Paul Valéry de Montpellier (2004-2006). Es autora de tres libros y de muchos artículos publicados en su país y en el extranjero. Entre sus traducciones destaca *Rayuela* de Julio Cortázar y *Altazor* de Vicente Huidobro. Coordina varios intercambios académicos entre las universidades de Europa Central y del Sureste. Correo electrónico: ilincasn@gmail.com

Karanović, Vladimir (Belgrado, 1981). Profesor asociado de Literatura Española en la Cátedra de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología (Universidad de Belgrado). Desde 2005 hasta 2012 trabajó como asistente de literatura española en la Facultad de Filología y Artes (Universidad de Kragujevac). Sus campos de estudio son: la novela picaresca española, el teatro barroco, la novela del siglo XIX, el realismo y el naturalismo, la novela española contemporánea y la enseñanza de literatura. Ha traducido del español al serbio varias ediciones enciclopédicas, una antología de Cuentos de Leopoldo Alas Clarín y el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega. Fue editor (2010-2012) de la colección *Clásicos del realismo español* en la Editorial Pi-Press. Es autor de varios artículos y estudios publicados en revistas científicas de nivel nacional e internacional y en actas de congresos

Los Autores

nacionales e internacionales. Es uno de los editores del volumen temático de la revista científica *Nasledje* (Legado), número 18 (*Novela española e hispanoamericana – lengua, ideología, discurso, historia, poética*, 2011) y del volumen monográfico *Comida y bebida en la lengua española, cultura y literaturas hispánicas* (2012). Es autor de la monografía *Ideología del liberalismo y el tradicionalismo en La Regenta de Leopoldo Alas Clarín* (2013). Actualmente es miembro de las siguientes asociaciones profesionales: AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español), RHEC (Red de Hispanistas de Europa Central), SLESXIX (Sociedad de Literatura Española del siglo XIX), Asociación de hispanistas “Siglo diecinueve” y AIH (Asociación Internacional de Hispanistas). Correo electrónico: vkaranovic@gmail.com

Katona, Eszter es profesora asociada en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged (Hungría). Es Doctora en Historia con una tesis sobre las relaciones entre Italia y España en la segunda guerra mundial. Actualmente sus investigaciones se centran en la literatura española, más concretamente en el teatro de los siglos XX-XXI, con especial atención a la obra de Federico García Lorca y su recepción en Hungría. Es autora de unos 50 artículos, traductora de dos obras teatrales contemporáneas y su monografía sobre Federico García Lorca está bajo publicación. En el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged imparte clases de civilización y literatura española (desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX). Correo electrónico: katonaeszter@gmail.com

Lei, Chunyi es Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Wu Yi, China; ha cursado el máster oficial en Lingüística Aplicada de Lenguas Extranjeras por la Universidad Pedagógica de Guangxi, China; y es doctoranda en el departamento de Lingüística General de la Universidad de Granada, España. Ha publicado una serie de artículos en revistas y volúmenes colectivos, en China, España, Alemania y Australia. Sus áreas de interés profesional son la fraseología, la semántica, la comparación intercultural entre chino, inglés y español, y la enseñanza del inglés como lengua extranjera en China. Correo electrónico: leichunyi@hotmail.com

Menczel, Gabriella es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Eötvös Loránd de Budapest. Profesora de literatura y cultura hispanoamericanas en esta universidad. Sus

Los Autores

publicaciones se centran en el ámbito de la narrativa hispanoamericana, con especial atención a la narrativa breve y la literatura fantástica, por ejemplo, la obra de Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, José Emilio Pacheco, Oscar de la Borbolla o Eduardo L. Holmberg. Además se dedica a la investigación de las vanguardias históricas hispanoamericanas, principalmente de la obra poética de César Vallejo. Fue coorganizadora del IX Coloquio Internacional de Literatura Fantástica en 2011. Forma parte del Comité Científico de diferentes revistas de literatura y cultura, publicadas en Budapest, Valencia, Roma y Clarksville (USA). Además de antologías de literatura española e hispanoamericana, ha publicado unas decenas de artículos en Hungría, España, Argentina y Francia. Su monografía se titula *Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo*, Budapest, Ed. Akadémiai Kiadó (2002). Correo electrónico: menczel.gabriella@btk.elte.hu

Polić Bobić, Mirjana es catedrática de literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Zagreb. Líneas de investigación: investiga la crónica de la Colonia tardía como parte de los ‘corpus marginales’ de la literatura colonial, publica manuscritos de este corpus, o bien reedita los publicados en los siglos pasados (excepto el siglo XX). Rastrea su impacto en la literatura del siglo XX. Investiga la imagen sobre ‘el español’ y ‘lo español’ en el imaginario existente en el Mediterráneo del siglo XVI en base a los textos archivados e inéditos, así como en la literatura de ideas del humanismo español. Desde los comienzos de su carrera académica sigue de cerca la literatura hispanoamericana contemporánea, escribe crítica literaria acerca de los temas hispanoamericanos y traduce a los clásicos hispanoamericanos del siglo XX. Es autora de siete libros, editora de tres, escribe sobre los temas mencionados en distintas publicaciones de su país y en el extranjero. Correo electrónico: mpbobic@ffzg.hr

Rodríguez Díaz del Real, Alejandro es lector de lengua española en la Universidad de Ljubljana. Es autor y coeditor de algunos artículos y monografías, entre las que destacan *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción* (Frankfurt am Main, 2007) y *El verbo en español. Ejercicios prácticos* (Ljubljana, 2008). Su campo de interés profesional es la relación entre filosofía, historia y literatura españolas. Traduce del esloveno, del alemán y del italiano. Destacan sus traducciones del autor esloveno Boris Pintar. Correo electrónico: alejandro.rodriguez@ff.uni-lj.si

Los Autores

Rodríguez Posada, Adolfo es Magister Litterarum en MLitt en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Estudió Filología Inglesa e Hispánica en la Universidad de Vigo y obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Santiago de Compostela con el trabajo de investigación *Historia del tópico ut pictura poesis y su significado en Ardinghella und die glückseligen Inseln de Wilhelm Heinse* (Santiago de Compostela, 2007). Ha publicado artículos y reseñas críticas en diferentes revistas académicas y volúmenes científicos. En la actualidad prepara la defensa de su tesis doctoral *La imagen en la literatura: análisis crítico del tópico ut pictura poesis en la literatura aurisecular*. Desde 2013 ocupa el puesto de Lector Maec-Aecid en la Universidad de Bucarest. Correo electrónico: adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

Rózsavári, Nóra es directora del Departamento de Español de la Facultad de Filosofía y Letras y de Humanidades de la Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest-Piliscsaba, Hungría. Imparte clases de Historia cultural de la lengua española; Introducción a los estudios lingüísticos románicos; Fonética y fonología del español; El español en la Península Ibérica; El español de América, Morfosintaxis española, etc. Es Licenciada en Filología Hispánica, Inglesa y Portuguesa. Sus investigaciones y publicaciones se centran en temas de historia de la lengua española, dialectología (escribió su tesis doctoral de los aragonesismos fonéticos en el *Libro de Marco Polo* traducido por Juan Fernández de Heredia) y contacto de las lenguas. Es coautora del libro *El copulativo en el español y en el húngaro. Estructuras, contrastes, ejercicios* (Budapest, 2007) y autora de una monografía titulada *Az Aranyszázadi spanyol nyelv / El español del Siglo de Oro* (Budapest, 2015). Correo electrónico: rozsavari.nora@btk.ppke.hu

Stancu, Melania es profesora titular de Literatura Española e Hispanoamericana en la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Bucarest (http://www.unibuc.ro/prof/stancu_m/). Es autora de la tesis doctoral *La novela española de vanguardia y la generación del 27 (particularidades estilísticas)*, 2012. Ha publicado una serie de artículos en revistas y volúmenes colectivos sobre la narrativa de vanguardia española y latinoamericana. Su área de interés profesional es la literatura modernista y de vanguardia, el boom latinoamericano, las teorías cognitivas del lenguaje figurativo y de la metáfora. Traduce del español y del inglés, narrativa y poesía. Correo electrónico: melanias@gmail.com

Los Autores

Ștefan, Silvia es asistente universitario en el Departamento de Lingüística Románica, Lenguas y Literaturas Ibero-románicas e Italiano de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Bucarest, donde imparte cursos de práctica de la lengua española y seminarios de literatura española. Es también estudiante de la Escuela Doctoral de “Estudios Literarios y Culturales” de la Universidad de Bucarest, en preparación de la tesis con el título *Imitatio en la poética de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1534-1597). Se graduó del Máster Europeo para la Formación de los Intérpretes de Conferencia (2010) y de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras, Sección de Filología Española – Filología Inglesa con la tesina *Teoría y expresión poética en el Renacimiento español* (2002). Correo electrónico: silvia.stefan@lils.unibuc.ro

Šišmišová, Paulína es profesora titular de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Comenius de Bratislava. Es autora de la monografía *¿Filosofía o literatura? Dos retratos* (Prešov, 2003) dedicada a la creación literaria de los autores argentinos J. L. Borges y E. Sábato. Es coordinadora de una antología de textos sobre la traducción literaria en los países románicos, *Translatologincké štúdie* (Bratislava, AnaPress, 2010). Ha publicado una serie de artículos en revistas y volúmenes monográficos y colectivos, en Eslovaquia, Alemania, Eslovenia, España, Chequia e Italia. Sus principales líneas de investigación se sitúan en el campo de la literatura comparada, la traducción y recepción de la literatura española. Es traductora activa. Destacan sus traducciones de los ensayos de J. Ortega y Gasset y de J. L. Borges. Es socia de la asociación de traductores literarios de Eslovaquia. Correo electrónico: sismisova@gmail.com

Zombory, Gabriella es estudiante de doctorado de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest. Su investigación todavía en curso se centra sobre modalidades y funciones del encierro en la narrativa latinoamericana después de los años 50 y su efecto sobre la percepción del tiempo y del espacio, con especial interés en obras de Juan Carlos Onetti, José Donoso y Rosario Ferré. Traduce del español al húngaro y del húngaro al español. Fuera de textos teóricos, narrativa y cuentos infantiles, recientemente ha tenido publicadas y representadas algunas traducciones de teatro contemporáneo español. Correo electrónico: zgabi.ar@gmail.com