

COLINDANCIAS

Revista de la Red Regional de Hispanistas
de Europa Central

Número 5
2014

Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central número 5 / 2014

COMITÉ EDITORIAL

Directora de publicación

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

Editora externa

Sonia Sobral Vázquez
(*Universidad de Vigo, España*)

Editoras

Gabriella Menczell
(*Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría*)
Gabriella Zombory
(*Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría*)

Consejo de redacción

Alexandru Oravițan
(*Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía*)
Raluca Ciortea
(*Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía*)
Beatrice Marina
(*Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía*)
Luminița Vleja
(*Universidad de Oeste de Timișoara, Rumanía*)
Elisa Moriano Morales
(*Universidad de Extremadura, España*)
Andjelka Pejović
(*Universidad de Kragujevac, Serbia*)
Ana Jovanović
(*Universidad de Kragujevac, Serbia*)
Mirjana Sekulić
(*Universidad de Kragujevac, Serbia*)

Composición, diseño y maquetación

Paul Stet, Alexandru Oravițan, Dragoș Croitoru

Ilustraciones

Mara Graur (páginas 37, 63, 121, 215, 313), Claudiu Toma (páginas 7, 261)

Dirección:

Bdv. V. Parvan, nr. 4, 300223, Timișoara, Rumanía
Teléfonos: +40-720-090-991
E-mail: ilincasn@gmail.com
Publicación anual

A partir de 2013, *Colindancias*: está indizada en la Central and Eastern European Online Library (C.E.E.O.L.) en: www.ceeol.com. Está también incluida en el Directorio de Latindex – Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, en Modern Language Association (MLA).

ISSN: 2067-9092

Editura Universității de Vest din Timișoara, 300003, str. Paris, nr. 1, Timișoara, Rumanía
Teléfonos: +40-256-592-681
E-mail: editura@e-uvt.ro

COMITÉ CIENTÍFICO

Antonio Pamies Bertrán
(*Universidad de Granada (España)*)
Mario García-Page Sánchez
(*Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)*)
Herminia Provencio Garrigós
(*Universidad de Alicante (España)*)
Narciso M. Contreras Izquierdo
(*Universidad de Jaén (España)*)
Dimitrinka Georgieva Nikleva
(*Universidad de Granada (España)*)
Jana Králová
(*Universidad Carolina de Praga (República Checa)*)
Ana Štulić-Etchevers
(*Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 (Francia)*)
Carolyn A. Nadeau
(*Illinois Wesleyan University (Estados Unidos)*)
Noelia Domínguez-Ramos
(*Western Connecticut State University (Estados Unidos)*)
Mary E. O'Donnell
(*James Madison University (Estados Unidos)*)
Carolina González Guzmán
(*Centro Universitario de Idiomas, Universidad de Buenos Aires (Argentina)*)
Felipe Oliver Fuentes Krafczyk
(*Universidad de Guanajuato (México)*)
Krinka Vidaković Petrov
(*Instituto de Literatura y Arte (Serbia)*)
Cristina Burneo
(*Universidad San Francisco de Quito (Ecuador)*)
Victor Barrera Enderle
(*Universidad Autónoma de Nuevo León (México)*)

SUMARIO

Presentación.....	5
SYMPOSION	
Giuseppe Gatti, <i>El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de El camino a Itaca de Carlos Liscano</i>	9
AION	
Eszter Katona, <i>Teatros ambulantes en la Segunda República Española</i>	39
EISAGOGÉ	
Octavio Pineda, “¿La poesía para qué puede servir sino para encontrarse?” <i>Un acercamiento a la obra de Omar Lara</i>	65
Vesna Z. Dickov, <i>Las literaturas hispánicas y el pensamiento crítico y teórico serbio</i>	75
Reyadh Mahdi Jasim, Shatha Kareem Al Shamary, <i>Errores gramaticales y semánticos en la traducción del Corán al castellano</i>	103
LOGOTHETES	
Gabriella Menczel, <i>Viajes transatlánticos en la narrativa de Roberto Bolaño</i>	123
Isabel Araújo Branco, <i>El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo</i>	131
Alina Țiței, <i>La espada de Damocles. Autoritarismo, totalitarismo y terrorismo de Estado en Latinoamérica</i>	143
Olivia Narcisa Petrescu, <i>Recorridos literarios, geo-poética y memoria en torno a la ciudad de Buenos Aires</i>	159
Ilinca Ilian Țăranu, <i>Viaje, turismo y política en la obra de Julio Cortázar</i>	169
Raluca Ciorte, Patricia Lucas, <i>Imágenes pop en la poesía de Luis Alberto de Cuenca</i>	181
Alexandru Oravițan, <i>Una lectura de la melancolía en textos de Jorge Luis Borges</i>	195
Petra Báder, <i>La metamorfosis del espacio en Salón de belleza de Mario Bellatín</i>	205
GLOSSOPHILOS	
Tibor Berta, <i>Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués</i>	217
Sonia Sobral Vázquez, <i>Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano: funciones sintácticas</i>	243
DIDAKTIKON	
Noémi Mátraházi, <i>De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria</i>	263
Silvia Sánchez Calderón, <i>Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas</i>	283
SYNOPSIS	
Ana Cecilia Prenz, <i>Cuadros de costumbres en la literatura sefardí de Bosnia – Laura Papo Bohoreta</i>	315
LOS AUTORES	345

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

C.A.F.E. (Francia)
 Caracol (Brasil)
 Caribe (Estados Unidos)
 Catedral Tomada (Estados Unidos)
 Centroamericana (Italia)
 Chasqui (Estados Unidos)
 Colindancias (Rumania)
 Confluencia (Estados Unidos)
 Confluenza (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)
 Eutornia (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, Historia e Memória (Brasil)
 Meridional (Chile)
 Mitologías hoy (España)
 Olho d'água (Brasil)
 Orbis Tertius (Argentina)

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

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

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias y Culturales

PRESENTACIÓN

La *Red Regional de Hispanistas de Europa Central* constituye la reafirmación de la plataforma integradora de los colegas especialistas en estudios hispánicos, tanto en investigación como en docencia de universidades centroeuropeas. La institución antecedente establecida en el año 2009 en Timișoara dentro del marco del programa CEEPUS, originalmente denominada *Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia*, fue fruto de la necesidad de establecer contactos, reunir fuerzas e intercambiar experiencias entre los departamentos de filología hispánica de la región de Europa Central, Oriental y del Sur. Cada encuentro anual y cada intercambio académico realizado entre las universidades integrantes llegó a convertirse en la razón de ser de este vínculo institucionalizado, que fue ampliándose desde su creación.

La apertura de la Red y el crecimiento continuo del número de los departamentos adheridos ha provocado la necesidad de cambiar el nombre original a otro nuevo y más abarcador. La *Red Regional de Hispanistas de Europa Central*, por lo tanto, viene a continuar y reanimar la colaboración iniciada hace seis años, con la participación de dieciséis universidades entre las cuales encontramos representantes de Bulgaria, la República Checa, Croacia, Eslovenia, Hungría, Moldavia, Rumanía, Serbia. Se propone, además de organizar simposios, encuentros profesionales e intercambios de actividad docente, unas directrices nuevas, entre ellas, una cooperación académica de investigación en torno a temas y proyectos de interés común. Uno de los objetivos principales de la Red claramente manifestado es llevar a cabo una labor analítica, crítica, filológica y comparativa, aprovechando las condiciones similares de nuestra región e integrar los conocimientos esparcidos. La creación de una plataforma digital, que se encuentra en <http://redregionalhisp.wordpress.com>, asimismo facilitará la convergencia de datos de los centros regionales dedicados al hispanismo y contribuirá a la difusión más fluida de informaciones acerca de la actividad investigadora y docente de cada uno.

Con el fin de propiciar un foro de difusión para publicar las investigaciones de los colegas participantes, la Red fundó la revista *Colindancias*. No se trata, no obstante, de una

revista cerrada, como lo confirman desde su primer número las colaboraciones de autores de varios países europeos e hispanoamericanos, como España, Italia, Bélgica, Argentina y México. El quinto número de *Colindancias*, aparte de abrir aún más sus puertas a autores provenientes de países como Portugal o Irak, emerge con la novedad de integrar no exclusivamente a profesores universitarios, sino ofrecer espacio a los jóvenes hispanistas.

Es importante destacar también que, aparte de las bases de datos en que está indizada, la revista *Colindancias* forma parte de *Latinoamericana – Asociación de Revistas Literarias y Culturales*, cuyo principal objetivo es fomentar una producción académica de calidad, promover el intercambio y contribuir a la difusión, visibilidad y reconocimiento de las revistas literarias y culturales en la sociedad. Es una prueba más del compromiso intelectual de la *Red Regional de Hispanistas de Europa Central* y de su revista con la actualidad cultural y académica del mundo hispánico.

Gabriella Menczel

SYMPOSION



Giuseppe Gatti
Universidad La Sapienza, Roma
Italia

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

Recibido – 15 de julio de 2014 / Aceptado – 19 de septiembre de 2014

Resumen: El objetivo de nuestro estudio consiste en el análisis de la representación literaria que el narrador uruguayo Carlos Liscano ofrece de la experiencia de la emigración traumática desde las naciones del Cono Sur hacia el continente europeo. Centro de nuestra reflexión, a modo de recuperación de una cierta memoria-testigo que caracteriza al mismo autor (vivió la experiencia del exilio en Suecia después de haber sido encarcelado durante los años de la dictadura militar uruguaya), es la novela *El camino a Ítaca* que analiza el fenómeno migratorio rumbo a Europa relativo a los últimos treinta años de la historia uruguaya como consecuencia de una coyuntura que es al mismo tiempo socio-política y económica. En el relato, cuya primera edición vio la luz en 1994, Liscano propone una visión sombría y degradante de ese “nomadismo forzado” al que ciertos grupos humanos se ven sometidos en la época de la mundialización: su protagonista, un joven inmigrante indocumentado que se tambalea entre Estocolmo y Barcelona, es un individuo ubicado al margen de la sociedad, incapaz de integrarse en la estructura social del país de destino y –en la etapa

sueca– casi incomunicado en el plano lingüístico. La doble marginación en la que se basa la trama se concreta en una insatisfacción que ubica al sujeto en un “purgatorio emocional”, una condición que le impide encontrar un asidero sólido en los dos ámbitos socioculturales de acogida. Si bien las coordenadas temporales de la publicación de *El camino a Ítaca* – quince años después del regreso del país a la democracia (en junio de 1985). colocan el texto en el ámbito de la postmodernidad literaria, la estructura de la narración se deshilvana según un esquema que remite a la picaresca hispánica del *Lazarillo de Tormes*: esta relación es evidente tanto en la identificación del protagonista con los débiles y desdichados (una identificación que va de la mano con la enemistad hacia quienes abusan de su poder) como en los continuos y desafortunados cambios de empleo que el hombre experimenta en los dos países de llegada.

Palabras clave: Carlos Liscano, literatura uruguaya del siglo XX, *El camino a Ítaca*, narrativa de la emigración, Incomunicación sociolingüística.

Abstract: The aim of our study consists of the analysis of the literary representation that the Uruguayan writer Carlos Liscano offers of the experience of traumatic emigration from the nations of the Southern Cone towards the European Continent. Center of our reflection, as a recovery of a certain memory-witness that characterizes the same author (he lived the experience of the exile in Sweden after the end of the Uruguay's military dictatorship, after living 13 years in a Uruguayan prison), is the novel *El camino a Ítaca*: in this book, Liscano describes in a fictional way the migratory phenomenon to Europe relating to the last thirty years of the Uruguayan history, as consequence of a socio-political and economic breakdowns. In the novel, which had its first edition published in 1994, Liscano proposes a sad and degrading vision of this "forced nomadism" to which certain human groups are submitted in the epoch of the globalization: his protagonist, a young undocumented immigrant who staggers between Stockholm and Barcelona, is a human being who lives at the margin of the society. The man is incapable of any kind of integration in the social structure of the country of destination and - in the

Swedish stage - is completely isolated on the linguistic dimension. The double marginalization on which the plot is based shows a dissatisfaction that pushes the subject towards an "emotional purgatory", a condition that prevents him from finding a solid handle in both sociocultural areas of reception. Even if the temporary coordinates of the publication of *El camino a Ítaca* (fifteen years after the return of the country to the democracy, in June, 1985), places the text in the area of postmodernity, the structure of the story is unravelling according to a scheme that connects with the Hispanic *picaresca*, particularly with *Lazarillo de Tormes*: this relation is evident, above all, in the identification of the protagonist with poor and weak persons (an identification that is added to the hatred towards men who abuse of his power), as in the continuous and unfortunate changes of employment that the man experiments on both countries of arrival.

Key words: Carlos Liscano, 20th century Uruguayan literature, *El camino a Ítaca*, Narrative of the emigration, lack of social and linguistic communication

Quién entrara allí por enésima vez después de haber dejado pasar muchos años sin volver, distinguiría ante todo y primero la contracción del espacio al que el tiempo y la memoria dilatan.
(Silvia Larrañaga, *Mantías migratorias*).

Dejaría ir las naves, en los meses siguientes, durante meses. Me olvidé de ellas. Las naves, deslizadas en el mar, sin mí. Las naves, idas. Naves sin mí.
(Cristina Peri Rosi, *Los museos abandonados*).

1. El marco teórico de referencia: exilio político y emigración

En una pequeña nación como la República Oriental del Uruguay, en la cual -a partir de la década del sesenta del siglo XX y, en especial, del siguiente decenio- se sentaron los postulados políticos, sociales y económicos para que el abandono del país rumbo a

Europa y América del Norte fuese percibido como una salida “legitimada” y casi justificada socialmente, el individuo a punto de dejar su tierra representa la manifestación tangible de la que Adela Pellegrino define como “cultura emigratoria” (Pellegrino 2003: 51). Durante una extensa etapa de la historia nacional, que coincide –con buena aproximación– con un periodo de veinticinco años comprendido entre 1963 y 1987, el abandono de la patria había sido la expresión de aquel movimiento centrípeto hacia el exilio efecto del golpe de Estado de 1973 y de la consiguiente instauración del régimen militar que perduró hasta 1985. En algunos casos, el exilio político –ya antes de la fecha del golpe– se había afirmado como medida indispensable para ciudadanos uruguayos obligados a abandonar el país “para proteger sus libertades y en algunos casos sus vidas. Debieron partir hacia destinos diversos, a los que arribaban sin saber cuándo podrían regresar. Entre 1963 y 1985 se estima emigraron aproximadamente trescientos ochenta mil personas” (Fraga et al. 2007: 202-203).¹

La razón por la cual el cálculo de los datos migratorios abarca un intervalo temporal más extenso del que incluye los años del régimen militar reside en la presencia de manifestos y tempranos signos del derrumbe sociopolítico. En efecto, si bien la fractura institucional se había ensanchado irremediablemente con el golpe militar del 27 de junio de 1973, el quiebre definitivo no había sido súbito ni se había desprendido solo de la toma de poder de los generales golpistas. Ya antes de esa fecha se había registrado, tal como recuerda Saúl Sosnowski, un creciente clima de violencia, al que se había añadido

un aumento del poder militar que ansiaba pasar de sus funciones represivas ‘propriadamente militares’ a desarrollar un papel político en la definición del país, concomitante, a su vez, con la expansión de sus privilegios; fisuras en el poder de los partidos políticos tradicionales que no lograron responder adecuadamente a la creciente concentración del poder que se iniciara en 1967 con el fortalecimiento

¹ Otros estudios demográficos dedicados a analizar los rasgos de la emigración uruguaya a partir de los años sesenta del siglo pasado consideran que la diáspora fue de menor envergadura. Yvette Trochon en su ensayo *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: sombras sobre el país modelo* reduce el peso de la emigración y observa cómo “un ocho por ciento de su población, poco más de doscientas mil personas, se fueron del país entre 1963 y 1975” (Trochon 2011: 331).

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

de la presidencia y las resultantes restricciones a la conducta abiertamente democrática (Sosnowski 1987: 14).

El paulatino proceso de des-militarización y re-democratización del Uruguay se empezó a vislumbrar ya a partir de las elecciones internas en los partidos políticos tradicionales (y no ilegalizados) que tuvieron lugar el 28 de noviembre de 1982, después de “haber surgido la figura del General Gregorio Álvarez como ‘pacificador’ en la transición” (Kaufman 1986: 26): la vuelta al hogar desarrolló una dinámica de *des-exilio* que involucró tanto la mayoría de los intelectuales transterrados como una gran parte de los exiliados políticos, figuras que en muchos casos resultaron coincidentes.² En el periodo de la transición democrática de los años ochenta y de la década siguiente los flujos migratorios se modifican y dan lugar a nuevas dinámicas de superposición entre el fenómeno del *des-exilio* y la expatriación; Karina Boggio en su ensayo “Emigraciones uruguayas: entre pérdidas y construcción de nuevas redes” sostiene que en ese espacio de transición “los procesos de emigración continúan vigentes, aunque con menor intensidad, en un periodo en el que simultáneamente se producen retornos de exiliados” (Baggio 2008: 20).

En el ocaso del siglo XX y en el alba del nuevo, cuando ya el proceso de *des-exilio* se había, en gran parte, completado y la radicalización ideológica como elemento de polarización de la sociedad se había debilitado, una nueva dinámica migratoria comenzó a desarrollarse y a formar parte esencial de la narrativa de la crisis identitaria de una generación de uruguayos por debajo de los cincuenta años: se hace aquí referencia a aquellos hombres y mujeres pertenecientes a la oleada migratoria que se manifestó posteriormente a la crisis económica de la vecina Argentina en 2001. Treinta y cinco años antes, los exiliados políticos de los setenta, expulsados por un Estado en el que imperaban la represión, el castigo, la censura y la represalia violenta, dejaban atrás una ciudad que se percibía “como un *campo* en el sentido en que emplea el término [Giorgio] Agamben, un espacio social

² Es interesante notar cómo en los últimos años de la década del ochenta, después de haberse completado el tránsito a la democracia y haber asumido la presidencia de la República Julio Sanguinetti, los mismos intelectuales dudaban de la posibilidad de reestablecer el *status quo* anterior al Golpe; en su ensayo “El rol de los partidos políticos en la redemocratización del Uruguay”, Edy Kaufman reflexiona sobre la dificultad de aplicación del término a la realidad sociopolítica del país y se pregunta: “la misma búsqueda de un título adecuado me presentó un primer dilema: ¿es posible usar la palabra redemocratización?” (Kaufman 1987: 25).

donde el estado de derecho ha sido sustituido por un estado de excepción que impone la anomia y la violencia sobre sus ciudadanos como lógica sistémica” (Montoya Juárez 2011: 47). Casi tres décadas después, en el crepúsculo de los años noventa y en el umbral del siglo XXI, la crisis económica provocada o agudizada por el *default* de Argentina provocó un nuevo éxodo hacia el extranjero (*in primis*, rumbo a Europa), causando un segundo *status de anomia* de los ciudadanos debido nuevamente a la incertidumbre acerca de la duración del peregrinaje y a la previsible invisibilidad social del expatriado. Este fenómeno migratorio debido a razones económicas, que constituye el motivo central de nuestro estudio, funcionó como traumática y necesaria “terapia de la distancia” vinculada con la diáspora uruguaya posterior a los años noventa de la centuria recién terminada.

En las páginas que siguen nos proponemos analizar la representación literaria que el narrador uruguayo Carlos Liscano ofrece de la experiencia de la emigración traumática desde las naciones del Cono Sur hacia el continente europeo. Los contenidos y la construcción del relato confirman la condición de la literatura conosureña como un verdadero laboratorio que resulta –en palabras de Norah Giraldi Dei Cas–:

siempre explícita o implícitamente relacionada con otros lugares como con crisis diversas, y resquebrajada a causa de diferentes golpes de una política económica global. Las huellas de cada sujeto se suman a las trazas del contexto, modelos heredados, por ejemplo, de la época de las últimas dictaduras militares (Dei Cas 2008: 129).

A partir de la identificación de esas huellas, nuestro objeto central de reflexión será la recuperación de una cierta memoria-testigo que caracteriza al mismo autor: Liscano vivió la experiencia del exilio en Suecia años después del fin de la dictadura militar uruguaya, habiendo conocido previamente la experiencia de la cárcel en Uruguay durante el periodo comprendido entre 1972 y 1985.³ El texto que se examina es la novela *El camino a Ítaca*, un relato que se detiene en ficcionalizar el fenómeno migratorio rumbo a Europa relativo a los últimos treinta años de la historia uruguaya, una dinámica que es –tal como se ha visto– el

³ En una conversación que mantuve con el autor, diálogo a distancia que se desarrolló por vía telemática en el mes de marzo de 2014, Liscano subraya cómo su experiencia de exilio en tierra sueca fue posterior al fin del régimen militar y aclara: “Cuando salí de la cárcel la dictadura ya había terminado.”

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

resultado de una coyuntura tanto socio-política como económica. Si se analizan los datos relativos a la emigración por motivos económicos en el periodo comprendido entre la última década del siglo pasado y los primeros años de la nueva centuria, se observa un descenso poblacional considerable que se estabiliza alrededor del 3% del total de los residentes; más en detalle, los cálculos sobre:

el movimiento de pasajeros en el aeropuerto de Carrasco entre 1997 y 2004 estiman un saldo negativo de 96.500 personas que, sumadas al registro de pasajeros que abandonaron el país por vía terrestre y fluvial, daría un total de 108.000 personas. Es decir, que en siete años abandonó el país un poco más del 3% de la población residente (Frega et al. 2007: 240).⁴

En la novela, cuya primera edición vio la luz en 1994, Liscano propone una visión angustiosa y degradante de ese “nomadismo forzado” al que ciertas colectividades humanas se ven obligadas en una etapa de globalización de los mercados y de la coexistencia permanente de individuos para los que no existe una base territorial de arraigo ni una estabilidad en las dinámicas laborales. En el presente estudio se tratará de demostrar cómo *El camino a Ítaca* resulta ser un relato construido en torno a una triple finalidad: por un lado, se propone describir literariamente la imposibilidad para el migrante de un completo arraigo en el territorio de destino; por otro lado, el texto amplía el alcance de esta inicial reflexión y subraya la inexistencia del concepto mismo de *regreso*. Liscano observa cómo todo sujeto “que regresa aprende [...] que nunca se regresa a ninguna parte, a ninguna situación. El regreso no es posible. El que se fue ya no existe; los que quedaron ya son otros” (Liscano 2013: 331).⁵

⁴ El ensayo de historia social de Uruguay al que pertenece el fragmento citado reelabora los estudios llevados a cabo por Adela Pellegrino y Andrea Vigorito en el volumen *La emigración uruguaya durante la crisis de 2002* publicado en Montevideo en 2005 por el Instituto de Economía: el estudio se detiene a analizar también los lugares de destino de los emigrantes, poniendo en evidencia cómo la gran mayoría de los uruguayos que dejaban el país lo hacían rumbo a Estados Unidos (33,3%), España (32,6%), Argentina (8,5%) e Italia (4,7%).

⁵ El fragmento citado pertenece a la ponencia “Llegar sin hacer ruido”, un texto que Carlos Liscano leyó en la Biblioteca Nacional de Montevideo en el marco del congreso *Navegaciones y regresos* que tuvo lugar en la capital uruguaya en el año 2011. Posteriormente, el texto fue incluido en el volumen *Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento* publicado en 2013 por la editorial Peter Lang.

En tercer lugar, y paralelamente a estas dos constataciones críticas, el autor se empeña en probar la ausencia de finalidades ideológicas que reivindicarían urgencias identitarias de matiz nacionalista. En lo que al primer punto se refiere, la novela puede leerse como una suerte de saga picaresca que describe las andanzas europeas de Vladimir, un meteco que se desplaza primero de Montevideo a Estocolmo (lugar de la escritura de Liscano y, al mismo tiempo, teatro de parte de la ficción) y después, de la capital sueca a Barcelona (escenario solo ficcional).

La definición del espacio geográfico de procedencia del personaje conecta con la ya mencionada ausencia de finalidades ideológicas de *nuances* nacionalistas y es así que en el texto aparecen varias alusiones, a veces humorísticas, a un pequeño e innominado país de Sudamérica: alusiones que remiten –por las referencias alegóricas a una dictadura que allá tuvo lugar– al Uruguay del periodo comprendido entre 1973 y 1985. No obstante estas vagas referencias de carácter histórico, Liscano –ajeno a cualquier nacionalismo patriótico– pone de relieve cómo las inquietudes de todo ser migrante (exiliado voluntario, viajero, migrante o expulsado a la fuerza) le colocan en una condición de perenne tránsito emocional.⁶ La inestabilidad anímica en la que se concentra la escritura será objeto de análisis en la primera parte de nuestro estudio y se concreta en un estado de insatisfacción que ubica al sujeto en un “purgatorio emocional”: esta condición le impide encontrar un asidero sólido tanto en su patria de origen como en los países de acogida, condenándolo a la búsqueda de un movimiento perpetuo, tal como se desprende del texto: “Uno es así, aun no ha llegado y ya quiere marcharse, como si las cosas fueran a mejorar porque uno cambia de lugar” (Liscano 1994: 5).

El segundo aspecto que se analizará en las páginas que siguen pone en relación nuestro enfoque con los estudios sociales vinculados con la explotación del migrante sin papeles: se analizará de qué manera Liscano presenta el progresivo envilecimiento de la calidad de los trabajos que Vladimir encuentra tanto en Suecia como en Cataluña, evidenciando la paulatina degeneración de sus condiciones de trabajo y, por ende, de sus

⁶ En el ya citado artículo “Llegar sin hacer ruido”, Liscano subraya cómo ni siquiera la posibilidad de un futuro regreso al país de origen del migrante representa para él un alivio a la sensación de haberse convertido en un apólide; así lo señala el escritor: “A veces, después de un tiempo, el que regresa entiende que ni siquiera a él le importa el regreso, que todo ha sido un malentendido. Vuelve de pura costumbre, vuelve de curioso, para ver cómo están las cosas en la aldea. Vuelve porque no le gusta ser extranjero y lo único que se le ocurre para dejar de serlo es creer que en la aldea él podrá ser igual a los demás” (Liscano 2013: 331).

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano remuneraciones. Es así que, si bien las coordenadas temporales de la publicación de *El camino a Ítaca* –casi diez años después del regreso de Uruguay a la democracia– colocan el texto en el ámbito de la postmodernidad literaria, la estructura de la narración se deshilvana según un esquema que remite a la composición estructural de la *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Esta relación se puede vislumbrar, en primer lugar, en la progresiva identificación del protagonista con las categorías sociales ubicadas en los márgenes (débiles y desdichados): una identificación que va de la mano con la hostilidad hacia quienes abusan de su poder; secundariamente, la conexión con la trayectoria vital del joven pícaro salmantino se refleja en los continuos y desafortunados cambios forzados de empleo que el hombre experimenta en los dos países de acogida.

2. Soportar el desarraigo, convivir con la heterofobia

El contexto geográfico y socio-cultural de referencia en el que se mueve el protagonista remite desde las primeras páginas a un mundo caracterizado por la presencia de barreras y obstáculos a la integración del migrante: tanto en Estocolmo como en Barcelona la dimensión físico-social donde Vladimir intenta sobrevivir es un espacio que – visto desde la perspectiva de la sociedad de destino– resulta ex-céntrico en el más estricto sentido etimológico del término *ex centrum*: se trata de un “afuera”, un espacio colocado ideológica y metafóricamente “abajo”, desde el cual se busca cumplir una escalada hacia lo que está “arriba”, colocado en el “adentro” de la sociedad.

De acuerdo con la construcción conceptual de Liscano, el protagonista no representa solo el prototipo del joven inmigrante indocumentado, sino que también es dibujado como un individuo ubicado al margen de la sociedad, cuya incapacidad para integrarse en la estructura social del país de destino depende, en parte, de una casi total incomunicación en el plano lingüístico:

Barreras inconmensurables se levantan entre la gente por culpa de la lengua. Como para creer en condenas terribles de un crudelísimo Dios que se hubiera divertido jodiéndonos la vida. [...] Lo peor es que la lengua trae prejuicios milenarios, basura que se ha ido metiendo en la cabeza y que ya no hay quien pueda sacar de allí (45).

Los prejuicios atávicos que surgen de la incomunicación y que prosperan como consecuencia del mutuo desinterés de las partes a encontrar formas alternativas de comunicación no (necesariamente) verbales hacen que la ambientación sueca –el barrio periférico de Rinkeby– remita a una dinámica de tensiones especulares: el submundo de los migrantes se presenta en el texto como una sociedad paralela a la sueca, un universo invisible y conflictivo replegado en espacios marginales y aislado de una sociedad heterofóbica. La condición de extranjero coincide en este caso con el vacío, con la imposibilidad de ser reconocido por los que viven en un lugar y creen tener más derechos sobre el mismo al haberlo ocupado antes: esta condición por la cual lo extraño es hostil confirma la tendencia hacia la difusa xenofobia de quienes –en palabras de Fernando Aínsa– “no reconocen al extranjero, [una xenofobia que] se reivindica en nombre del derecho de quienes han ocupado un lugar antes que los otros. Todo el que llega después será un intruso, un extranjero marcado por su propia descolocación en el mundo de los demás” (Aínsa 2012: 75).⁷

La condición de inmigrante sin papeles y la discriminación que este padece combinan – desde la perspectiva sueca– criterios “étnicos” (es decir, relativos a la procedencia geográfica y a la supuesta lejanía cultural del país de destino) con criterios de clase: esta categoría étnico-clasista nunca es neutra, pues, tal como observan Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein en su ensayo *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, “permite crear una jerarquía dentro de la totalidad aparentemente neutra de los extranjeros y es utilizada, a veces, con una función de condena crítica” (Balibar 1988: 229). La identificación de una estructura jerárquica dentro del mundo ex-céntrico de los migrantes es claramente puesta en evidencia por el mismo Aínsa quien –en su análisis de la novela– subraya cómo Vladimir debe “convivir lidiando con la picardía de otros inmigrantes indocumentados, jerarquizados para explotarse mutuamente y se conforma con ser ‘extranjero en todas partes’ y a ejercer los más bajos menesteres para sobrevivir” (Aínsa 2011: 89).⁸

⁷ Una de las más recientes y eficaces descripciones literarias (en Hispanoamérica) de la creación de guetos que encierran a los inmigrantes es la que ofrece Santiago Gamboa en la novela *El síndrome de Ulises* publicada en el año 2005. El título mismo del libro –cuya trama se desarrolla en París– remite al nombre “del mal que padecen los inmigrantes en la soledad de un país desconocido, incubados en los guetos y barriadas en donde se hacían los ilegales o aquellos que corren el riesgo de pasar a serlo” (Aínsa 2012: 96).

⁸ No nos detendremos en este fenómeno de explotación, pues el estudio pormenorizado de la estructura estamental del contexto socio-cultural de los migrantes sobrepasa el alcance de nuestro análisis, más centrado en examinar las dinámicas de interacción entre el migrante y la comunidad de acogida.

Como consecuencia de la formación de la categoría del “apólido existencial”, es posible distinguir dos formas de correlación entre el migrante de Liscano y la comunidad de acogida:

- a) Una primera condición que podría definirse como de hostilidad anímica *a priori*, un rencor que el migrante demuestra hacia Europa, percibida como una dimensión socio-cultural única e indiferenciada.
- b) Una segunda condición de rechazo, más tristemente plausible, que ambas sociedades de destino (la sueca y la catalana) demuestran hacia el migrante ilegal, produciendo consecuencias que impactan en la vida del sujeto repudiado.

Veamos las dos formas en los dos apartados que siguen.

2.1 Atisbos de hostilidad de parte del migrante

El conjunto de dinámicas de acercamiento, contacto y acceso de parte de Vladimir al ámbito cultural y social de sus dos espacios europeos de llegada pone de relieve una escasa predisposición del hombre –recordemos que se trata de un sujeto no solo migrante sino también indocumentado– a penetrar la dimensión cultural y comunicativa de los dos países de destino. El personaje creado por Liscano se niega a adquirir una “competencia intercultural” que le ayude a no prejuzgar la realidad sociohistórica a su alrededor. En el ensayo *La comunicazione interculturale*, Paolo Balboni analiza los mecanismos básicos que deberían guiar la filosofía de acercamiento a un *mundus alter*, reduciendo el riesgo de fricciones interculturales; observa Balboni que:

Acceder a una perspectiva intercultural no significa abandonar los valores propios ni absorber totalmente los valores del lugar hacia el que se expatria. [...] significa: conocer a los demás, tolerar las diferencias al menos hasta cuando no entren en la esfera de la inmoralidad. [...] respetar las diferencias que no suponen problemas morales sino que remiten solo a las diversas teorías de las distintas culturas; aceptar el hecho de que algunos modelos culturales de los demás pueden ser mejores de los nuestros y, en este caso, poner en discusión los modelos culturales con los que nos hemos criado (Balboni 2011: 23-24).

En vez de percibir las diferencias culturales existentes en Europa como ejercicio de comprensión de la diversidad, el migrante de Liscano desarrolla una operación simplista de *reductio in unum* que desemboca en un paradójico “discurso xenofóbico a la inversa”: en este discurso, el uso explícito del término “raza” sirve para atribuir a todos los europeos una serie de culpas y actitudes criminales que invierten los *topoi* de las dinámicas de contacto entre el migrante y pueblo de acogida. Este último –el europeo como “raza” indistinta– es representado del siguiente modo: “es increíble la mala leche que el europeo, sobre todo cuando está en crisis, siente contra el inmigrante, sin acordarse de que ha sido precisamente su raza la que ha venido pudriendo el mundo desde que se tenga memoria” (189). El protagonista, al emplear el término “raza”, revela un substrato de heterofobia que se apoya en conceptos de biologismo: esto es, los europeos son percibidos como un bloque étnico compacto, casi a la manera de una nueva y tétrica *Volksgemeinschaft*, una “comunidad orgánica de stirpe”.

Muy a menudo, para explicar las dificultades de inserción de los inmigrantes en las sociedades “primermundistas” y reducir aquellas tensiones y conflictos que dificultan o impiden la convivencia y la inserción en el nuevo tejido social, se invoca la distancia cultural y el daño que provocan aquellas ideologías que pretenden hacer de la identidad cultural *a contrario* (“¡yo no soy de aquí!”) un criterio de juicio. El personaje de Liscano elabora una clasificación-descripción del género humano en términos de taxonomías raciales afirmando explícitamente la tesis del determinismo biológico o genético de los caracteres morales y culturales de los europeos; éstos se describen como un conjunto único e indistinto de brutales asesinos: “Es claro que al europeo actual lo favorece la larga historia de saqueos y despojos perpetrados por sus mayores en otros continentes, por lo cual [...] vive en una conmovedora nostalgia metafísica por el pasado, siempre creyendo que tiene algo que enseñar a los negros del mundo” (190).⁹ Esta retórica del odio, que involucra indiscriminadamente a todos los habitantes de Europa como un conjunto sincrético indiferenciado, se afirma en la novela como una reacción frente a la imposibilidad de la inserción socioeconómica del protagonista; se trata de una generalización que crea una

⁹ Este complejo de “civilización superior” es analizado por sociólogos y antropólogos como René Gallissot que sostiene que “la colonización ha sido definida a menudo como la misión del hombre blanco o, con más precisión, de las naciones pertenecientes a la civilización superior hacia las razas inferiores: es allí donde reside el racismo cultural de base nacionalista” (Gallissot 2012: 263).

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

barrera entre culturas por la cual la agresividad rencorosa del migrante parece querer reaccionar al desamparo mediante el descrédito de la otredad.

El uso de un discurso ideológico que pretende servirse de macro-conceptos basados en la generalización se puede leer como una forma sutil de imposición de una visión cultural: un peligro que ha sido denunciado –entre otros– por el antropólogo francés Claude Meillassoux que afirma que “vivir y defender una cultura es una cuestión privada, una libre elección. Así como es detestable que esta elección sea negada, del mismo modo es peligroso para la libertad [de juicio] el querer imponerla como el solo símbolo aceptable de la adhesión a [...] una política” (Meillassoux 1989: 74). De acuerdo con la lectura de Meillassoux, el peligro que se oculta en la actitud de Vladimir, y de todo ser imposibilitado de integrarse, reside en la potencial elaboración de una visión simplista que dibuja, juzga y condena una realidad social compleja, reduciéndola a un conjunto sincrético indiferenciado donde vicios y cualidades se superponen en una interpretación del espacio social creada *a priori*.

2.2 Entre resignación y ensoñación salvífica

Como corolario de la falta de integración social, económica y cultural, el protagonista de *El camino a Ítaca* manifiesta una negación tanto del sentido de patria como del de pertenencia a un lugar: la única dimensión espacio-temporal que se acepta, y que parece proporcionar una vía de salvación, es la de la ensoñación. Recuperando el valor de la actividad onírica como forma de huida, a la manera de los anti-héroes de Juan Carlos Onetti (piénsese en Eladio Linacero de *El pozo* o en Juan María Brausen de *La vida breve*), Liscano atribuye a la fantasía no solo el rol natural de creadora de universos paralelos, sino también el de modalidad alternativa de escapismo. El texto lo evidencia en varios pasajes, de los que el siguiente nos parece el más emblemático:

No, yo no quería regresar a ninguna parte, nunca. A menos que fuera a la aldea en la costa donde estaba la cabaña con el fuego encendido. ¿Y eso qué era? Era un lugar con el que siempre soñaba. Quería llegar a un sitio, a una aldea en la costa, en un bote. De esa aldea era yo, ahí me habría gustado nacer. ¿Y dónde estaba esa aldea? En ninguna parte. Por eso nunca iba a llegar a ella (197).

La referencia a la pequeña y salvífica guarida de madera en la costa baldía muestra una finalidad reivindicativa de urgencias de fuga y justifica el vínculo a la distancia con los personajes onettianos, puesto que, según Aínsa, Vladimir “no deja de evadirse a un espacio onírico, una cabaña al modo de la que imagina en Alaska [...] el protagonista de *El pozo de Onetti*” (Aínsa 2012: 89). Tanto las reflexiones de Aínsa como la lectura del fragmento recién citado permiten consolidar la conexión lógico-temática con los estudios sociológicos vinculados con los procesos migratorios, según la doble dirección de análisis que vamos a seguir presentando.

En primer lugar, la actitud del protagonista –resignado a una condición oximorónica de provisionalidad logística permanente– remite a la noción de *inmigridad*, un término que Antonio Tello examina en su ensayo *Extraños en el paraíso. Inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*. En el texto, Tello hace referencia al concepto de *inmigridad* aplicándolo al migrante en su condición de

desplazado recién llegado y que aún se puede considerar en tránsito. La sustantivación del verbo tiende a fijar en el imaginario social un estatuto de provisionalidad [...] que se hace extensivo a sus hijos y nietos, a quienes de forma absurda se los clasifica como inmigrantes de segunda o tercera generación (Tello 1997: 131-132).

El vínculo conceptual entre las reflexiones anteriores y el relato de Liscano reside tanto en el rechazo social de parte de la sociedad de destino como en la auto-asignación de parte de Vladimir a la comunidad de los “provisionales permanentes”, que les otorga un status de paria. En efecto, el centro del desasosiego del hombre no reside en la posible aplicación del término “inmigrante de segunda generación” a Ramona, la hija que ha tenido con su ex-pareja sueca, Ingrid,¹⁰ sino en la sensación de tránsito permanente que el protagonista se auto-atribuye. Este “estatuto de provisionalidad” se relaciona con la esfera

¹⁰ En el ya mencionado diálogo a distancia que mantuve con el autor, este señala la doble condición de Vladimir como padre de Ramona y como padrastro de las dos niñas que su pareja sueca tuvo anteriormente con otro hombre; así lo aclara Liscano: “Vladimir tiene una sola hija con Ingrid, Ramona. Ingrid tiene dos hijas de un anterior marido”.

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano de lo afectivo (el hombre abandona, aunque solo temporariamente, a su hija y a las dos otras niñas) y con el ámbito geosocial como un fenómeno vinculado con una imposibilidad e incapacidad general de arraigo, ya independiente del contexto.

No es casual que en la significación semántica mayoritaria –y parcialmente desviada– que guía la percepción pública del término “inmigrante”, la palabra contiene una idea contradictoria que une la condición de “ser provisional” (una fuerza de trabajo temporaria) a la de una marginación duradera (fuerza de trabajo hiper-explotada y al mismo tiempo desprotegida). Ambas condiciones, a su vez, conectan con una sensación de diferencia de tipo racial que Annamaria Rivera define en estos términos: “el término-concepto de inmigrante contiene la idea de lo provisorio-marginal duradero [...], asociada a la idea de una diferencia, más que cultural en un sentido estricto, relativa a los orígenes, a la estirpe, entonces casi racial” (Rivera 2001: 208). La doble condición de “ser provisional” y de marginación duradera, unidas a la percepción de diferencias de estirpe y de raza, permiten conectar con la segunda relación que hemos evidenciado: la que existe entre los estudios sociológicos y los procesos migratorios.

Esta segunda modalidad de conexión remite –en este caso según una dinámica opositiva– a la noción de *emigrabilidad*: León Grinberg, en su trabajo *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*, define la *emigrabilidad* como “la capacidad potencial del emigrante de adquirir en el nuevo ambiente, de forma gradual y comparativamente rápido, una cierta medida de equilibrio interno que le permita integrarse en el nuevo contexto sin ser un elemento perturbado o perturbador dentro del mismo” (Grinberg 1996: 329). El análisis de la novela pone de relieve cómo el personaje de Liscano carece de *emigrabilidad*: no solo no existe para él el mito del regreso al lugar de su nacimiento (una patria según el derecho del *ius solis* que él repudia), sino que el desafío mismo de una posible vuelta de Barcelona a Suecia (hogar de su pareja y su hija) no representaría un nuevo arraigo sino un desarraigo ulterior que extiende la cadena de no-asimilación.¹¹

¹¹ El Uruguay al que vuelve el trasterrado político después de 1985, al instaurarse nuevamente un sistema democrático en el país, no es la nación que se ha dejado atrás, al punto que el *des-exilio* (el regreso del extranjero) proporciona una realidad inesperada; en palabras de Achugar: “Vueltos al hogar o al menos con la esperanza de haber vuelto realmente al hogar luego del retiro –¿definitivo?, ¿provisional?– de los militares, nos encontramos con todo y con todos cambiados: nosotros los idos, en primer lugar” (Achugar 1987: 242-243).

La pertenencia a esa suerte de categoría antropológica fantasmática del “migrante ilegal” no determina solo la inclusión del sujeto en la doble dimensión de la clandestinidad, sino que provoca –dentro del contexto sociocultural de destino– la asociación de la figura del (in)migrante con la de un “no-ser”, caracterizado por la ausencia de derechos y una invisibilidad *de facto*. Moviéndose en esta dirección, el sociólogo Alessandro Dal Lago, al reflexionar sobre cómo la palabra “inmigrantes remite a la idea de una categoría de no-personas” (Dal Lago 1999: 53), subraya el riesgo de llegar a una normalización de la presencia en la sociedad de individuos como Vladimir, a los que se les niega visibilidad social y todo *status*. El paso siguiente es la normalización de la ausencia del reconocimiento de los derechos de ciudadanía: derechos que, cuando no son inexistentes, resultan diferenciados (o reducidos). El conjunto de negaciones denuncia implícitamente un proceso de “inferiorización” que las sociedades de acogida elaboran acerca de las sociedades de procedencia del migrante.

La normalización de la negación de un *status* cívico y social al migrante se puede detectar no solo en la sociedad real, sino también en el mundo ficcional de Vladimir: la sensación de marginalidad que el personaje experimenta en Estocolmo y Barcelona se suma a una condición de “provisionalidad permanente” que abarca también sus años montevideanos y que desemboca en la percepción de su propia extranjería en un plano supranacional. Como se ha adelantado en el primer apartado, en la historia reciente de Uruguay, esta condición de extranjería solía estar vinculada sobre todo con el exilio político de las décadas del setenta y del ochenta e identificaba un *status* que Hugo Achugar analiza en el ensayo “Entre dos orillas: los puentes necesarios”. En el texto, sostiene Achugar que la marginalidad “tiene relación con otra noción raigal en la experiencia de algunos miles de uruguayos en la última década: la de la extranjería” (Achugar 1987: 242). Esa categoría de “no-persona” que se aplicaba a los exiliados de los años de la dictadura se vuelve a proponer en el caso de los migrantes de los últimos años del siglo XX. Si para los exiliados políticos lo provisorio no fue solo un signo de parte del exilio, sino una condición que les tocaba volver a vivir a la vuelta,¹² en la postura de Vladimir también se pone en evidencia el desencanto

¹² Si bien no es el caso del protagonista de *El camino a Ítaca*, los sentimientos del desterrado, que pueden adquirir –entre otros– los nombres de *morriña*, *saudade*, *nostalgia*, etc., se conectan casi indefectiblemente con una idea fija, la de la *vuelta a casa*. Sobre esta conexión implícita reflexiona Inés d’Ors en su ensayo *La inmigración en la literatura española contemporánea* sosteniendo que el proceso de regreso, o retorno, “no pocas veces se transforma en una

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

debido a la imposibilidad de retornar al hogar: “Yo no quería volver a aquel país lleno de mediocres que se desesperan por no hacer el ridículo. Nunca iba a volver, ni muerto. Y como tampoco podía vivir en Suecia, debía seguir buscando, marchando por los caminos” (56). Pocas páginas después, la trama revela cómo una de las razones más sólidas de la negación de la patria de parte de Vladimir reside en un trauma juvenil vinculado con la represión militar: un episodio que evidencia las huellas de una historia personal y que da lugar a una reflexión de Giraldi Dei Cas acerca de la reelaboración de los sentidos del devenir histórico nacional. Se pregunta Giraldi “¿cómo no hablar desde Uruguay y con Uruguay cuando Carlos Liscano ubica a su personaje Vladimir en Suecia, o de Montevideo y fuera de Montevideo cuando da forma a su experiencia de la cárcel en *El furgón de los locos* (2000)?” (Giraldi Dei Cas 2008: 129). El trauma juvenil de Vladimir funciona en el texto como una doble comprobación: si, por una parte, atestigua la realidad de una escritura trans-nacional por fuera, pero a menudo resquebrajada por dentro (el centro de *El furgón de los locos* es el cuerpo sometido a la experiencia de la tortura), por otra parte, representa el anillo de conjunción entre la dimensión del exilio político de los años ochenta y la emigración debida a factores económicos de las dos décadas siguientes.¹³

3. Entre amos y patronos

La idea central que vamos a sustentar en este tercer apartado reside en que las condiciones laborales –explotadoras y/o precarias– que Vladimir se ve obligado a aceptar lo ponen no solo en una condición de ausencia de reconocimiento de los derechos básicos, sino también en un estado de semi-esclavitud: ambas formas de vejación trasladan su situación a la de un ser que depende más de amos que de empleadores. El sometimiento del personaje de la ficción a un régimen de explotación de tipo estamental remite a un fenómeno social y económico que perpetúa la posición de debilidad del migrante: si bien hoy en día en Europa

nueva emigración, cuando no en desencanto y frustración [pero] a pesar de todo se mantiene como meta irrenunciable, sobre todo porque constituye uno de los mejores mecanismos de autodefensa” (D’Ors 2002: 72).

¹³ El deseo del protagonista de no volver nunca más al Uruguay y no someterse a la dinámica del *des-exilio* se justifica por el recuerdo de hechos traumáticos ocurridos en los años juveniles, coincidiendo esa época con el periodo 1973-1985: “Mi infancia. El ejército que buscaba a mis padres y llegaba a medianoche a casa de mi abuela, donde yo vivía. Venían con camiones llenos de soldados, armas, perros, y tiraban todo lo que encontraban a su paso. [...] me aterrizzaba de un modo que me dejaba durante días sin hablar” (109).

enteros sectores de la producción de bienes y servicios no podrían renunciar a la contribución laboral proporcionada por los extranjeros, el sentido común xenofóbico presente en amplias franjas de las sociedades de acogida (además de las representaciones viciadas ofrecidas por los medios de información y por algunas instituciones) tiende a ocultar o a minimizar el efectivo rol productivo desempeñado por los trabajadores migrantes. Aun si esta contribución es innegable en un plano meramente estadístico, la sociedad de destino se inclina hacia una doble forma de menosprecio: por una parte, tiende a disminuir el valor de este aporte, infravalorando los datos estadísticos, por el otro, lo representa como una peligrosa competencia para la fuerza-trabajo local.

La explotación del migrante sin papeles, sin tutela, mal pagado y expuesto a una precariedad que no impacta, en cambio, en los trabajadores “nacionales” se describe reiteradamente en la novela en coincidencia con las rocambolescas búsquedas de nuevos empleos: la más representativa de entre las varias perspectivas explotadoras coincide con el primer contacto entre Vladimir y el entramado socioeconómico de Barcelona y describe la busca de un trabajo que el hombre emprende en la Ciutat Condal. El encuentro con el potencial empleador, el Gordo, un uruguayo dueño de un pequeño laboratorio de productos de perfumería barata, revela cómo ese compatriota se aprovecha de la condición de ilegal del protagonista y se desliza de la posición de empleador a la de un verdadero amo. El chantaje al que es sometido Vladimir se describe a partir del monólogo interior del mismo, que recuerda así el encuentro:

Es que contratar personal indocumentado era peligroso.[...] Bueno, sí, ¿y qué? [...] si me estaba ofreciendo trabajar en negro era porque él estaba dispuesto a correr esos riesgos, para qué tantas explicaciones, pensé. La dificultad estaba en que, como yo comprendía, [...] decía el Gordo, la paga era un poco menor. Ah, bueno, ahora llegábamos a destino. [...] No solo no iba a pagar impuestos por contratarme, también iba a chuparme la sangre un poco más, para cubrir los riesgos. Hacerme trabajar por menos y obligarme a estar agradecido, un negocio redondo (124).

La explotación y/o la exclusión simbólica de los *sans-papier* de los trabajos oficialmente reconocidos es una herramienta que las sociedades de destino suelen utilizar

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

para perpetuar la debilidad social de todo extranjero, consolidar su exposición al chantaje y, por ende, afianzar su conveniencia económica en tanto que mano de obra barata. Paralelamente a este fortalecimiento de una jerarquización *degradante* con fines explotadores, otra trama, más súbola, se va urdiendo; cuando se concede al indocumentado un acceso al trabajo en condiciones desfavorables, esta explotación disfrazada de concesión ofrece la oportunidad de identificar un culpable *a priori* en el cual concentrar tensiones y conflictos para utilizar en el momento oportuno, cuando se hace socialmente necesario llevar adelante campañas en nombre del *law and order*.

Puesto que la perpetuación de la debilidad social del extranjero migrante y la consolidación de su exposición al chantaje se aplican a la tortuosa trayectoria laboral de Valdimir en sus dos etapas europeas, se hace necesario –a esta altura– indicar en detalle los trabajos que desempeña el protagonista de la novela en cada una de las dos ciudades. La primera etapa, relativa al periodo sueco, se desarrolla en una zona periférica de Estocolmo y se caracteriza por las tres siguientes actividades:

- a) empleo en la cocina de un restaurante;
- b) repartidor nocturno de diarios;
- c) limpiador de comedor en un manicomio.

La segunda etapa del exilio europeo de Valdimir, que –ya sabemos– se desarrolla enteramente en la ciudad de Barcelona, se sitúa en el apartado de la trama en el que el personaje ya ha abandonado a su esposa y a su hija en Estocolmo. El periodo español contempla seis actividades cuya duración puede variar de varios meses a escasos días. En la parte del relato ambientada en la ciudad catalana se hace patente la paradoja socioeconómica de la existencia de enteros sectores productivos que se demuestran incapaces de renunciar al trabajo de la mano de obra extranjera proporcionada por los sin papeles que representan un recurso a menudo ilegal o semi-legal; el carácter paradójico de este fenómeno reside en que la necesidad de recursos humanos por parte de los sectores productivos catalanes y el consiguiente aprovechamiento de la oferta de trabajadores migrantes causa el establecimiento de relaciones laborales de tipo servil, por las que el migrante vive en condiciones de perenne precariedad y sometido al peligro de chantajes, en una posición subordinada e inferior a la de los trabajadores autóctonos.

En este contexto, Vladimir –en tanto hombre invisible, sin derechos– desarrolla las siguientes seis actividades:

- a) empleo en un laboratorio de cosméticos;
- b) empleo en una clínica de ancianos;
- c) vendedor ambulante de objetos importados por paquistaníes;
- d) destapador a domicilio de baños y cocinas;
- e) limpiador nocturno de pisos y de gimnasios;
- f) masajista/gigoló con damas de la alta sociedad de la zona del Eixample.

El periodo que abarca las primeras dos actividades laborales se desarrolla durante la estada del protagonista en una lóbrega pensión en los alrededores de la plaza Real; las otras cuatro se refieren a la etapa que podría definirse como de “aceptación de la contingencia”; esto es: el antihéroe de Liscano lleva a lo extremo su *inmigridad*, abandona la pensión por apremiantes y previsibles penurias económicas y se resigna a vivir bajo los soportales de la misma plaza. En el cuadrilátero de la plaza Real –el primer escenario urbano que asistió a la instalación de una obra de Antoni Gaudí en la ciudad–,¹⁴ el mestizaje cultural que se describe va a constituir un *melting-pot* de seres explotados: en los raros casos en los que los contrata “en negro” para desempeñar pequeños empleos de forma ocasional, la flexibilidad del trabajo de esos extranjeros ilegales es total y su docilidad queda garantizada por el alto riesgo del chantaje; el empleador que los utiliza y explota no tiene que pagar ninguno de los costes que debería sostener si invirtiera en algún país del Tercer Mundo (impuestos, gastos de transporte, instalación de plantas y envío de formadores, etc.).

3.1 Un Lázaro postmoderno

La explotación basada en el discurso xenófobo y la potencial identificación de la alteridad como competidor e incluso enemigo, al producir una subordinación de la fuerza-trabajo, permite una digresión cronológica hacia la época del surgimiento de las primeras formas de novela picaresca. En el *Lazarillo de Tormes*, relato epistolar anónimo que introduce la figura del pícaro en las letras castellanas, el protagonista relata en primera persona sus hazañas: el

¹⁴ Las farolas (los *fanals*) que se encuentran en la plaza Real representan uno de los primeros trabajos que Gaudí realizó en Barcelona: la obra se remonta al año 1879, poco después de que el joven arquitecto empezara su colaboración con Josep Fontserè para el proyecto de la reja de entrada del Parque de la Ciudadela.

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

narrador homodiegético en su extensa carta dirigida a “Vuestra Merced” se presenta como un desdichado que relata su vida miserable desde su nacimiento a orillas del río salmantino hasta su casamiento, según una estructura narrativa que dibuja un ascenso social al mismo tiempo que revela el hundimiento moral del narrador. En el último tratado, la unión sin honra con la manceba del arcipreste de San Salvador irá de la mano de su ascenso al “oficio real” de pregonero,¹⁵ lo cual –en palabras de Rosa Navarro Durán– “le conseguirá esa cumbre de toda buena fortuna infamante que coronan los cuernos que su mujer le pone con los beneficios que le aportan. El hijo del molinero ladrón y de la mujer que se amancebaba con un negro también ladrón no puede conseguir un ascenso más honroso” (Alvar, Mainer y Navarro, 2011: 298-299). La novela, que está en su mayor parte protagonizada por Lázaro niño, entre los doce y los catorce años, articula los trabajos del joven según tres etapas, a partir de una organización en series ternarias que Liscano recupera implícitamente.¹⁶ Las estructuras en series ternarias del *Lazarillo de Tormes* pueden resumirse del modo que sigue:

La primera, introducida por la marca lexical “En este tiempo...” (Rico 2005:21), se caracteriza por la experiencia de servir a varios amos; Lázaro se desempeña como:

Tratado I: ayudante de un ciego;

Tratado II: ayudante de un clérigo;

Tratado III: ayudante de un escudero;

Tratado IV: ayudante del Fraile de la Merced;

Tratado V: ayudante de un buldero;

Tratado VI: ayudante de un Maestro pandero;

En esta doble serie ternaria, Lázaro no tiene siquiera lo que definiríamos “acceso al trabajo”: su edad y su condición lo condenan al regocijo mínimo y esencial de la comida como única y no certera compensación por el trabajo prestado, sin expectativa alguna de un premio bajo la forma de una remuneración económica.

¹⁵En la descripción de la excepcionalidad de su ascenso social, Lázaro percibe su crecimiento de una forma exagerada: ser pregonero sí era un trabajo bien remunerado, pero también un empleo vil y despreciado por ser moriscos muchos de los pregoneros.

¹⁶En *El camino a Ítaca*, Vladimir desempeña en total nueve trabajos: una serie de tres durante su estadía en Estocolmo y dos series de tres durante el periodo catalán. Además, el número tres preside también sus desplazamientos: hay un primer viaje de Montevideo a Suecia; un segundo de Suecia a España; y un tercero, en el epílogo, de nuevo desde Barcelona hasta Estocolmo.

La segunda etapa, introducida por la marca lexical “Siendo ya en este tiempo...” (Rico 2005: 125), se caracteriza por la experiencia de desempeñar distintos oficios; en este caso sí que se trata de trabajos remunerados; Lázaro se emplea como:

Tratado VI: ayudante de un aguador;

Tratado VII: ayudante de un alguacil;

Tratado VIII: pregonero de vinos, un “oficio real” que le consiguió el Arcipreste.

Finalmente, la tercera etapa, introducida por la frase “En este tiempo...” (Rico 2005:130), se relaciona con el mundo familiar de Lázaro después de su casamiento:

Tratado VIII: vida en el hogar, es decir, su llegada a “buen puerto”;

fase de dificultades domésticas debidas a las malas lenguas;

superación de las dificultades por mera conveniencia, disfrutando de la prosperidad y aceptando la indignidad.

Por primera vez en la narrativa europea el protagonista va construyendo su vida luchando contra la realidad adversa: si la ausencia de sentimientos elevados, la falta de descripciones de mundos idealizados alejan el texto de la gentileza que caracteriza la novela pastoril, del mismo modo, la ausencia de proezas y gestos heroicos rompe con la tradición afortunada de la novela de caballería, cuyos héroes estaban desde el comienzo predestinados al éxito. Al contrario, la figura de Lázaro es la de un ser itinerante que –desplazándose en búsqueda de una mejora de su *status*– va a pasar privaciones, se expone a la explotación y va a sufrir hambre: toda su experiencia existencial lo va entrenando para aceptar la deshonra final del casamiento impuesto y en toda la novela late –en el trasfondo– un pesimismo amargo que se vincula con el determinismo divino de procedencia medieval. La larga carta de Lázaro se impone como un nuevo tipo de narración que abre el camino a la novela moderna y que no solo se caracteriza por su tiempo y espacio reales, sino que se detiene en presentar al público “el relato de una vida vulgar llena de penalidades, de hambre. Sin caballeros, sin hazañas, sin hechos ni escenarios maravillosos, sin amores [...] Nos ofrece una estructura en sarta con el paso de Lázaro de amo en amo” (Alvar, Mainer y Navarro 2011: 298).

Del mismo modo, la estructura en sarta de *El camino a Ítaca* impone la figura de Vladimir como un sujeto en continuo movimiento, en busca de empleadores, inicialmente convencido de poder valerse por sí mismo y finalmente obligado a toparse con el fracaso debido

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano a la perpetuación de su exposición al chantaje laboral: “Cuando uno llega a otro país tiene energías, está dispuesto a todo. [...] mi fuerza no era la misma que el primer día, cuando me sentía bueno para lo que viniera. No tenía trabajo [...] iba a volver a la vía pública” (166). Si en la novela de Liscano las energías del protagonista van paulatinamente menguando, la búsqueda de medios para sobrevivir es un proceso degenerativo también para Lázaro: en el tratado tercero, este, después de haber descubierto que el escudero, su tercer amo, se encuentra en un tan deplorable estado económico que no puede garantizarle ni la comida del día, así reflexiona:

Allí se me representaron de nuevo mis fatigas y torné a llorar mis trabajos. Allí se me vino a la memoria la consideración que hacía cuando me pensaba ir del clérigo, diciendo que, aunque aquél era desventurado y mísero, por ventura toparía con otro peor. Finalmente, allí lloré mi trabajosa vida pasada y mi cercana muerte venidera (Rico 2005: 76).

La definición que ofrece la Real Academia Española del término *pícaro* insiste en representarlo como una “persona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España”. Las connotaciones peyorativas que la palabra ha adquirido a lo largo de los siglos son confirmadas por otra definición ofrecida por la misma Real Academia, que define al pícaro como un individuo “[b]ajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza.” Ambas connotaciones representan un estigma, cuya huella parece reflejarse, hoy en día, en los elementos connotativos del término *migrante*, cuyo valor semántico es puesto en relación contrastiva con el vocablo *exiliado*. Si existe un consenso acerca de que este último denota a un sujeto que se ve obligado a dejar su patria por razones políticas, y de que el migrante es quien abandona su tierra por necesidades económicas, la jerarquización clasista de las causas del viaje provoca una discriminación social: a partir de la sensación compartida *a priori* de que los motivos políticos se valoran por encima de los económicos, Inés d’Ors –que analiza esta dinámica prestando particular atención al caso español– subraya cómo “el avance progresivo de los valores de la democracia ha hecho que la palabra *exiliado* goce de una cierta aureola de prestigio, mientras que *emigrante* se ha ido cargando de connotaciones peyorativas” (D’Ors 2002: 30).

Así como *El camino a Ítaca*, también *El Lazarillo de Tormes* es un relato que presenta una ambientación predominantemente urbana (Salamanca y Toledo son los dos escenarios principales): en este rasgo se diferencia de la producción literaria dominante en el siglo XVI, pues tanto la novela de caballería (cuyos personajes suelen ser héroes itinerantes) como la novela pastoril (cuyos protagonistas habitan áreas rurales a menudo construidas sobre el molde clásico del *locus amoenus*) no eligen la ciudad como escenario de representación de las historias. Del mismo modo que la novela de Liscano, también *El Lazarillo de Tormes* es una suerte de biografía, escrita en un periodo histórico en el que las biografías que se contaban y escribían eran las de los santos: en su estructura no hagiográfica, la autobiografía de Lázaro se moldea sobre el modelo de las *Confesiones* de San Agustín. En el relato autobiográfico de Vladimir, su hundimiento psicológico es tan hondo que el joven se convierte casi en un asceta, que se percibe a sí mismo como una ausencia: “En cierto modo yo no existía, o no existía de ningún modo. ¿Qué es uno fuera de su país, sin familia, sin documentos, sin trabajo, sin casa? Hasta la nada es mucho mejor en ese momento” (167-168). La ausencia de trabajo y la consiguiente falta de medios económicos para adquirir productos alimenticios a través de los canales canónicos de distribución desata en el “migrante excluido” la necesidad de una revisión de la moral individual sin caer, sin embargo, en la esfera de la inmoralidad a la que hacía referencia Paolo Balboni. En Vladimir, la aceptación resignada de la vida de *clochard*, disputándose al atardecer los bancos de la plaza Real para pasar la noche, se acompaña de una honda reflexión de su nuevo destino de excluido, de habitante del “afuera”:

Hay que romper con los prejuicios si uno quiere ser algo en la vida. Están los pruritos de la buena educación, de cuatro manuales que uno leyó alguna vez. Esa es una fuerza terrible. Bastan muy pocas cosas para que uno se crea algo, se niegue a aceptar que uno ya está fuera, que no tiene lugar alrededor de la mesa. (179).

La percepción social que el mundo de acogida tiene de Vladimir demuestra ser deudora de los más abusados *clichés* utilizados para ofrecer una visión estereotipada de los sujetos indocumentados, de los mendigos y de todo ser que sobrevive al margen del entramado social “oficial”. A partir del momento en el que el hombre opta por la vida en la

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

calle, la novela exagera su crítica hacia el estereotipo construido por la sociedad burguesa como un esquema abstracto proporcionado por el contexto social y cultural: un esquema que produce –en el plano del discurso– imágenes y figuras caracterizadas por la repetición. De nuevo (tal como había ocurrido en los apartados analizados en la sección 2.1 de nuestro estudio), Liscano logra subrayar el rol dañino del estereotipo como forma de generalización que tiende a “distinguir un grupo basándose en algunos rasgos y a designar a todos los individuos que lo componen a través de esos elementos, según el principio de que cuando se ha visto a uno se ha visto a todos” (Kilani 2012: 338). Esa designación generalizadora es evidente en la representación del bloque indistinto de los habitantes nocturnos de la plaza Real: ese conjunto humano es percibido por el mundo burgués como un peligroso *metissage* involuntario, resultado de una visión totalizadora del “otro”; se trata de una visión basada en la abstracción, la imprecisión y la indistinción, cuya función es la de simplificar ilusoriamente una realidad que se percibe como inquietante. Así lo relata Liscano, contando cómo los burgueses sentían un verdadero;

terror a los reventados, a las putas, a los drogadictos, a la gente sin trabajo, a los andaluces que siempre eran ‘gitanillos’ si cantaban y bailaban, y ‘moros’ si se emborrachaban. El que desconociéramos el orden y la limpieza era para ellos una amenaza y se llevaban el miedo a la cama, después de cerrar sus casas, sus cofres, agradeciéndole a Dios que la vida fuera como era (211).

El mal olor y los trapos harapientos de Valdimir y sus compañeros nocturnos representan –a su manera– una forma desviada de comunicación no verbal heredera de la “vestémica” que refuerza el prejuicio negativo que la burguesía ha elaborado acerca de las franjas marginales de un dado espacio urbano. Si se aplica la reflexión anterior a la vida de Lázaro de Tormes, se puede observar cómo la superposición del estereotipo como lugar común abusado y de la “vestémica” como forma de comunicación no verbal puede producir el surgimiento de un conjunto de ideas y creencias que operan una discriminación al revés; es el caso, en el *Lazarillo de Tormes*, de la percepción equivocadamente positiva que el joven pícaro tiene del escudero en el tratado tercero de la obra: “Andando así discurriendo de puerta en puerta [...] topóme Dios con un escudero que iba por la calle con razonable

vestido, bien peinado, su paso y compás en orden” (Rico 2005: 72). Bajo los rasgos aparentemente cortesanos y adinerados del escudero, Lázaro descubrirá a sus expensas la engañosa falacia de su esquema mental preconcebido. En tanto que modelo mental prefabricado y siempre fiel a sí mismo, el estereotipo que asocia la marginalidad social y económica de un sujeto a su peligrosidad puede verse –según reflexiona Ruth Amossy en *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*– como “el equivalente, en el ámbito cultural, del objeto industrial standardizado” (Amossy 1991: 21).

La visión generalizadora y simplificadora que la sociedad de acogida elabora acerca de grupos sociales marginados encuentra una parcial confirmación en los eventos que acontecen en la última etapa de la experiencia catalana de Vladimir; se trata de la fase en la que el hombre decide emprender el camino de la mendicidad:

Pasé a la etapa de mendigar, abiertamente. Mendigaba plata, con la mano extendida, tratando de conmovier, de hacer ver que darme limosna a mí era un bien. [...] Mi método era no decir nada, sentarme y tender la mano abierta, lo cual descubrí enseguida, es demasiado primitivo como para conmovier a nadie (226-227).

La indiferencia de la sociedad oficial representa, en el relato, el paso previo a otra construcción social del (in)migrante como enemigo: a esta alteridad desconocida se le puede atribuir un fenómeno complejo como el de la degradación urbana de ciertas áreas o barrios (en nuestro caso, la zona alrededor de la plaza Real). Esta construcción *a priori*, unida al difundido sentimiento de inseguridad vinculado con la presencia de ciertos grupos o ciertos individuos, resulta con frecuencia alimentada por la percepción social del migrante no solo como figura marginal, sino también como “ser desviante”, una imagen que se fortalece a causa de las campañas de información en contra de la presencia extranjera. La construcción social y lingüística del extranjero como enemigo produce, en palabras de Alessandro de Giorgi, un control que se ejerce sobre:

las representaciones (y entonces, sobre las motivaciones) de los ciudadanos, que son inducidos a considerarse a sí mismos como parte de una comunidad amenazada

El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano

por enemigos públicos. Y la misma construcción lingüística produce un control sobre el extranjero, cuyas representaciones y motivaciones (acceso a los derechos, ciudadanía...) son cohibidas e imposibilitadas a expresarse (de Giorgi 2000: 47).

El migrante de Liscano, al alejarse voluntariamente de todo espacio socialmente visible y reconocido, opta por una solución de “no-estar”: su elección apunta a una deliberada colocación “fuera de sitio”, a una auto-marginación que lo aleja de la “norma”. Tanto la marginalidad aceptada como forma natural (cuando no, incluso, voluntaria) de vida como la extranjería –que es causa y efecto de la primera– definen como, en palabras de Achurar, “un ser entre dos aguas, [ambas] apuntan a una definición del espacio; apuntan al no estar o al estar fuera de sitio o al estar fuera de pertenencia” (Achugar 1987: 242).

Esta colocación fuera de sitio es lo que permite resumir como sigue nuestro análisis: por un lado, el trayecto de Lázaro –por debajo de la crítica a los arquetipos de amos y de la observación despiadada de sus vicios– dibuja un ascenso social¹⁷ y un paralelo mantenimiento en la indignidad (sin honra habían vivido sus padres, sin honra decide vivir Lázaro, aceptando el casamiento con la amante del Arcipreste). El recorrido existencial del antihéroe de Liscano refleja, en cambio, una trayectoria de triple descenso: económico (se ve obligado a mendigar), social (es asociado a las categorías consideradas peligrosas por la sociedad oficial) y afectivo (a lo largo de casi toda la narración la figura femenina representa más un potencial puerto seguro en los momentos de más profunda congoja que el destinatario de un sentimiento profundo).

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo, “Entre dos orillas. Los puentes necesarios”, en SOSNOWSKI, Saúl (ed.), *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Universidad del Maryland, Ediciones de la Banda Oriental, 1987: 241-247

AÍNSA, Fernando, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana, 2012

¹⁷ Según señala Francisco Rico en su estudio *La novela picaresca y el punto de vista*, el “caso” sobre el que Vuestra Merced pregunta a Lázaro en la página diez del prólogo no sería el caso matrimonial, sino el caso de su sorprendente –por la época– ascenso social: su caso es excepcional y la novela en forma de carta es una herramienta para hacer ostentación del rápido ascenso.

- ALVAR, Carlos, MAINER, José Carlos y NAVARRO DURÁN, Rosa, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 2011
- AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*, París, Nathan, 1991
- BALBONI, Paolo, *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio Editori, 2011
- BALIBAR, Etienne y WALLERSTEIN, Immanuel Maurice. *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, París, La Découverte, 1988
- BOGGIO, Karina, “Emigraciones uruguayas: entre pérdidas y construcción de nuevas redes”, en *Nuestra América – Revista de estudios sobre la cultura Latinoamericana – Cultura Uruguaya*, Número 6, agosto/diciembre 2008: 15-28
- LAGO, Alessandro dal, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999
- GIORGI, Alessandro di, *Zero tolleranza. Strategia e pratiche della società di controllo*, Roma, Derive-Approdi, 2000
- ORS, Inés d', “Léxico de la emigración”, en ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, KUNZ, Marco y ORS, Inés d': *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid, Editorial Verbum, 2002:21-108
- FREGA, Ana et al., *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*, Montevideo, Banda Oriental, 2007
- GALLISSOT, René, KILANI, Mondher y RIVERA, Annamaria, *L'imbroglia etnico in quattordici parole chiave*, Bari, Edizioni Dedalo, 2012
- GIRALDI DEI CAS, Norah, “Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, en COSTA TOSCANO, Ana da (ed.). *Nuestra América – Revista de estudios sobre la cultura Latinoamericana – Cultura Uruguaya*, Número 6, agosto/diciembre 2008:115-139
- GRINBERG, León, *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996
- KAUFMAN, Edy, “El rol de los partidos políticos en la redemocratización del Uruguay”, en SOSNOWSKI, Saúl (ed.) *Represión, exilio, democracia: la cultura uruguaya*. Universidad de Maryland, 1987: 25-62
- KILANI, Mondher, “Stereotipo (etnico, razziale, sessista)”, en GALLISSOT, René et al. *L'imbroglia etnico in quattordici parole chiave*, Bari, Edizioni Dedalo, 2012: 337-357
- LISCANO, Carlos, *El camino a Ítaca*, Barcelona, Montesinos, 2000
- , “Llegar sin hacer ruido”, en BRAND, Oscar et al.(eds.), *Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento*, Collection: Trans-Atlantique, volumen 3, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2013: 331-336

- El mundo invisible de los inmigrantes e ilegales: una lectura social de *El camino a Ítaca* de Carlos Liscano
- MEILLASSOUX, Claude, “Dell’etnicismo come mezzo di reclusione delle popolazioni sudafricane”,
en *La Critica Sociologica*, Primavera 89: 61-77
- RICO, Francisco, *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 2005
- SOSNOWSKI, Saúl (ed.), *Represión, exilio, democracia: la cultura uruguaya*, Universidad de Maryland,
1987
- TELLO, Antonio, *Extraños en el paraíso. Inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*,
Barcelona, Flor del viento, 1997
- TROCHON, Yvette, *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: sombras sobre el país modelo*,
Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2011

AION



Eszter Katona
Universidad de Szeged
 Hungría

Teatros ambulantes en la Segunda República española

Recibido – 17 de julio de 2014/ Aceptado – 30 de octubre de 2014

Resumen: La Segunda República española (1931-1936) fundó las Misiones Pedagógicas con el objetivo de difundir la cultura en los pueblos más atrasados del país. Dentro de este marco educativo las misiones realizaron una vasta labor cultural (programas educativos, sesiones de cine, bibliotecas ambulantes) con una privilegiada atención al teatro. En estas iniciativas podemos encontrar nombres de dramaturgos tan destacados como Alejandro Casona (el *Pájaro Pinto*, el *Teatro del Pueblo*), Federico García Lorca (*La Barraca*) o Max Aub (*El Búbo*), que corrían por las tierras españolas con sus grupos de teatros ambulantes para llevar obras clásicas a los rincones más aislados del país. Aunque por el estallido de la guerra civil española este trabajo ya no pudo llegar a su cumbre, sí que podemos ver sus resultados notables en el ámbito cultural. El ensayo quisiera presentar la labor de estas misiones teatrales.

Palabras clave: Segunda República española, García Lorca, *La Barraca*, Alejandro Casona, el *Teatro del Pueblo*, Max Aub, *El Búbo*

Abstract: The Second Spanish Republic (1931-1936) founded *Misiones Pedagógicas* (Pedagogical Missions) with the intention of spreading culture even in the most backward small villages of the country. These missions played a very important cultural role (educational events, film screenings, travelling libraries) and paid special attention to theatre. Among the organizers of these initiatives we can find quite important playwrights, such as Alejandro Casona (*Pájaro Pinto*, *Teatro del Pueblo*), Federico García Lorca (*La Barraca*), or Max Aub (*El Búbo*), who toured the peninsula with their amateur groups of university students and presented classical plays in even the most distant parts of the country. Although, due to the outbreak of the Civil War, this activity could not accomplish its goals completely, it had significant results in the cultural development. The aim of this paper is to present the activity of these cultural missions.

Key words: The Second Spanish Republic, García Lorca, *La Barraca*, Alejandro Casona, *Teatro del Pueblo*, Max Aub, *El Búbo*

Introducción

El 14 de abril de 1931 se proclamó la Segunda República, que constituyó uno de los momentos clave de la historia de España. Después del desastre de '98, la guerra colonial en Marruecos, la dictadura de Primo de Rivera y la agonía de la monarquía de Alfonso XIII, el país necesitaba un período de estabilidad política y calma social. Así, después de la crisis político-social del primer tercio del siglo XX, es obvio que el breve lapso del sistema republicano con su proyecto de democratización y modernización despertó enormes esperanzas en amplias capas sociales. Sin embargo, las manifestaciones, las huelgas, la lentitud de los cambios y, sobre todo, la lucha política y los continuos ataques, tanto de las fuerzas de la izquierda como de las de la derecha, paralizaron todo el sistema que, así, no pudo ser tan efectivo como el pueblo esperaba.

A pesar de su breve duración, la Segunda República realizó un notable esfuerzo educativo y cultural.¹ Esta tarea era muy urgente, ya que en 1931 el 32,4% de una población de 25 millones era analfabeta. Con el fin de extender la cultura a las clases populares se introdujeron numerosas reformas educativas, aumentaron los presupuestos de la enseñanza y empezó un amplio programa de construcción de escuelas y el aumento de los salarios de los profesores.² Además, se emprendieron iniciativas como las famosas Misiones Pedagógicas, que fueron creadas por la Segunda República para llevar cultura, progreso y entretenimiento al mundo rural. Una idea aparentemente tan sencilla como llevar cultura a los pueblos se convirtió en una de las acciones más luminosas y emblemáticas del Gobierno republicano. Las Misiones proyectaron el discurso de la extensión cultural a los núcleos rurales, teniendo en cuenta que allí la formación de los estados de opinión y pautas culturales estaba encorsetada secularmente en los discursos del clero y

¹ Es interesante que entre las Constituciones españolas solamente la de 1812 dedicó un capítulo aparte (Título IX, *De la instrucción pública*) a la educación. La Constitución de 1931 ya no consagró un apartado en exclusiva al tema, sin embargo, fue el texto legislativo en la historia de España que más detalladamente se ocupó de los problemas de la educación.

² Según los cálculos republicanos, la enseñanza española necesitaba 27.150 escuelas nuevas. Para realizar este trabajo la meta era 7.000 escuelas durante el primer año y 5.000 durante cada uno de los cuatro siguientes. Efectivamente, es una hazaña gigantesca si comparamos estos datos con los resultados de la monarquía, que en los treinta años anteriores había abierto solamente 11.128 escuelas. En cuanto a la remuneración de los maestros, sus salarios se elevaron en un 50% y se crearon 5.000 plazas nuevas. (Pérez Galán, Mariano, *La enseñanza en la Segunda República Española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, *passim*, citado por: Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, De Bolsillo, 2010 p. 467.)

que de ello dependía, en buena parte, la expansión de los valores republicanos. Inspirados en la igualdad de acceso a los bienes culturales, llevaron a los pueblos y las aldeas representaciones teatrales, actuación de coros, museos ambulantes, bibliotecas circulantes, sesiones de cine y, más tarde, pasaron a ocuparse también de la divulgación de aspectos sanitarios y de técnicas agrícolas.³ Las Misiones Pedagógicas fueron organizadas por un patronato dirigido por Manuel Bartolomé Cossío, hombre esencial en la política cultural de la Segunda República.⁴ Entre el bienio 1932-33 sesenta Misiones recorrieron 300 pueblos y en 1934 se realizaron más de 200 Misiones. Además, en estos tres años se ha creado más de 5.000 bibliotecas, tratando de colmar las aspiraciones de sus promotores de despertar el afán de la lectura.⁵

En el espíritu liberal y moderno de la educación se potenció la universalización de la enseñanza laica, liberal, mixta, obligatoria y gratuita. Manuel Azaña, presidente del gobierno republicano, exaltando el empeño emprendido por el nuevo sistema político, afirmaba que la escuela pública debía ser el escudo de la República y sus colegas, los ministros Marcelino Domingo (radical socialista y antiguo maestro) y Fernando de los Ríos (socialista y miembro de la Institución Libre de Enseñanza), el director general de la Instrucción Pública, Rodolfo Llopis (socialista y maestro), y muchos otros también trabajaron en este sentido.⁶

³ El ejemplo más destacado en este contexto fue el de Sanabria, un pueblo en extrema pobreza en la provincia de Zamora (Castilla y León), donde los misioneros encontraron el mayor atraso en toda la península. Allí, las misiones no cumplían solo tareas pedagógicas, sino también sociales: trajeron a Sanabria medicamentos; crearon un botiquín, una biblioteca y un comedor para los niños; pintaron el colegio; trajeron a los sanabreses maíz híbrido, adaptado al clima del lugar; y nuevas semillas para mejorar las cosechas y, así, también la dieta de la gente. Más detalladamente véase la película sobre las Misiones Pedagógicas:

<https://www.youtube.com/watch?v=tYmfcvXqUBM> [15/02/2014]

⁴ Manuel Bartolomé Cossío, profesor de la Institución Libre de Enseñanza y director del Museo Pedagógico, discípulo de Giner de los Ríos. Cossío intentó varias veces, ya durante el reinado de Alfonso XIII, que el gobierno fomentara misiones pedagógicas. Fue uno de los intelectuales más respetados de su época, sin embargo, no logró realizar las misiones soñadas hasta la llegada de la Segunda República.

⁵ Bahamonde, Ángel (coord.), *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 577. Sobre la difusión de la lectura véase: Rus Martínez, Ana, “La lectura pública durante la Segunda República”, en *Ayer*, Número 58, 2005, pp. 179-203, en

http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer58_HistoriaLectura_MartinezMartin.pdf [16/02/2014]

⁶ París, Carlos, “Educación y cultura en la II República Española”, Ponencia en las *III Jornadas sobre la cultura de la República española*, Universidad Autónoma de Madrid, del 19 al 21 de abril de 2005, en Puértolas, Julio Rodríguez (ed.), *La República y la cultura*, Madrid, Akal, 2009, en <http://carlosparis.wordpress.com/2010/01/27/educacion-y-cultura-en-la-ii-republica-espanola/> [15/02/2014]

Los republicanos consideraban la cultura como parte integrante de la justicia social y las Misiones Pedagógicas, como obra de justicia. Su fervor reformador no se limitaba solamente a la enseñanza, sino que, en líneas generales, propugnó una amplia revolución cultural. La conquista de la cultura, la conquista del saber por todos y para todos, se convirtió en un estado de ánimo y en un objetivo colectivo que adoptó un clima nuevo, lo que Tuñón de Lara apostrofaba como un *encantamiento cultural*. El famoso historiador hablaba sobre dos principios como bases constituyentes del grandioso proyecto cultural. Por un lado, subrayó el derecho por igual a acceder a los bienes de la cultura y, por otro lado, destacó la importancia determinante de los valores culturales para construir una alternativa de sociedad capaz de resolver la crisis española.⁷ Y aquí se halla la semilla del conflicto entre las opuestas fuerzas políticas. En los pueblos había personas a las que les disgustaba la labor de las misiones culturales porque eran firmemente contrarias a que los campesinos aprendieran a leer y a que, a través de la lectura, conocieran algo que no cabía bajo el control del sacerdote y del cacique local. Porque a través de la lectura no solo podían conocer obras de Calderón y de Cervantes o poemas de Machado, sino, incluso, obras revolucionarias y de agitación social. Ese era el temor de la aristocracia acomodada, contraria a alzar intelectualmente al campesinado. Además, la idea de ofrecer al pueblo entretenimiento, algo que no tiene nada que ver con lo utilitario, naturalmente, escandalizó a los diputados más derechistas. Llevar la cultura al pueblo para la derecha era un pecado mortal. Y cuando, en 1934, la resistencia social al cambio derechista fue la más fuerte en Asturias, justamente en la región donde los misioneros repartieron más libros y crearon más bibliotecas, las fuerzas de la derecha vieron su temor hecho realidad: el libro era una verdadera herramienta de agitación social.

A pesar de estas reacciones contrarias, por lo menos durante los cuatro primeros años de la República, nació la consideración de que la cultura era un instrumento de los valores democráticos republicanos, con todos sus contenidos éticos, de las libertades y del espíritu cívico. Y de hecho, el texto de la Constitución estableció que el servicio de la cultura era atribución esencial del Estado y que la riqueza artística e histórica del país quedaba bajo

⁷ Guerra, Alfonso, “Las Misiones Pedagógicas y La Barraca. La cultura en la II República.”, Fragmentos de la conferencia de *La política cultural de la II República*, en *Letra Internacional*, Número 100, otoño 2008, en <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/index.php/nuestra-memoria/la-segunda-republica/759-las-misiones-pedagogicas-y-la-barraca-la-cultura-en-la-ii-republica> [15/02/2014]

la salvaguardia del mismo. Existía, por tanto, una cultura republicana que encarnaba los valores de secularización y socialización cultural y, sobre todo, porque la extensión de la idea misma de república tenía una pieza esencial en la erradicación del analfabetismo de los campos y de las ciudades del país. Toda la República se esforzó por la difusión de la cultura. Si bien esto es cierto, hay que considerar también los distintos matices entre las ideas de los diferentes grupos políticos. Mientras la tradición liberal, simbolizada por la Institución Libre de Enseñanza situó el sujeto de la formación en el individuo, los socialistas y los anarquistas lo situaron en el pueblo, es decir, en la colectividad.

Uno de los rasgos distintivos de la política cultural de la República fue el esfuerzo por superar el carácter elitista de la educación y poner a las capas populares en contacto con las grandes aportaciones de la cultura. En este afán de difundir la cultura entre el pueblo nacieron tres grandes iniciativas: las Universidades Populares,⁸ las Misiones Pedagógicas⁹ y los teatros ambulantes. En adelante quisiera detallar solamente el último de los fenómenos

⁸ Centros de difusión de los saberes científicos y humanísticos y lugares de encuentro entre estudiantes, jóvenes licenciados y trabajadores. La primera Universidad Popular apareció en Francia (París, 1899), donde la idea tuvo una amplia difusión, hasta llegar a 230 centros semejantes. En España, la primera iniciativa en este sentido la hizo el grupo krausista de Asturias en 1896, promoviendo la creación de una universidad con el objetivo de extender la cultura entre el pueblo. Luego, famosos intelectuales y literatos como, por ejemplo, Vicente Blasco Ibáñez (Universidad Popular de Valencia, 1903) o Antonio Machado (Universidad Popular de Segovia, 1919) promovieron la fundación de tales centros. Durante la Segunda República aparecieron también proyectos muy ambiciosos, coordinados y promovidos por la Unión Federal de Estudiantes Hispánicos y las Federaciones Universitarias de Estudiantes Locales. El concepto de la Universidad Popular aspiraba tanto a la necesaria extensión del conocimiento más allá de las cerradas aulas como al encuentro entre la juventud universitaria y el proletariado. Con el estallido de la Guerra Civil, en cambio, la finalidad de la mayoría de estas universidades sería más modesta que en sus orígenes, primando la lucha contra el analfabetismo. (Moreno Martínez, Pedro Luis, *Educación popular en la Segunda República Española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 34, en: <http://es.scribd.com/doc/156199521/Pedro-Luis-Moreno-Martinez-Educacion-Popular-en-Bookos-org> [15/02/2014])

⁹ Las Misiones Pedagógicas (1931-1936): proyecto educativo de la Segunda República inspirado en la filosofía de la Institución Libre de Enseñanza. El decreto de la fundación de las Misiones declara la necesidad y la urgencia

de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos. [...]

Se perseguía, con todo ello, que el “pueblo se sienta participe de los bienes que el Estado tiene en sus manos y [que] deben llegar a todos por igual.” (Moreno Martínez, Pedro Luis, op. cit. pp. 36-37.)

mencionados, es decir, la extensión teatral, que se convirtió en uno de los fundamentos de la política cultural de la República.

Teatro español a comienzos del siglo XX: estética y poder político

En el primer tercio del siglo XX, la vida teatral española tenía dos frentes bien separados. Por un lado, considerando los valores estéticos, en las escenas aparece un teatro comercial, continuador de las tradiciones teatrales del siglo XIX y aplaudido por un público compuesto de burgueses y de la alta clase elegante, sobre todo de mujeres y personas de edad madura. A este teatro pertenecían las comedias burguesas (Jacinto Benavente, Joaquín Dicenta), el teatro poético de temas históricos (Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa) y el teatro cómico con su comedia costumbrista y el sainete (los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches). En cuanto al desarrollo del teatro español, considero un dato interesante que los dos primeros premios Nobel de literatura fueran otorgados justamente a dos dramaturgos, José Echegaray (1904) y Jacinto Benavente (1922) y, por añadidura, en un período en el que las artes escénicas parecían detenidas en el pantano del teatro burgués del siglo XIX, sin advertir los avances introducidos por Artaud, Stanislavski, Ibsen o Chejov en el teatro europeo.

Por otro lado, al margen de los éxitos del teatro triunfador, nace otra tendencia más audaz, pero sin éxitos ante el público burgués, que no exigía novedades escenográficas. A este teatro innovador con modernas técnicas dramáticas y nuevos enfoques ideológicos pertenecieron algunos miembros de la generación del 98 (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán), Jacinto Grau, Ramón Gómez de la Serna y algunos representantes de la generación del 27, con García Lorca por excelencia. A pesar de las diferencias estéticas e intelectuales de las dos facetas mencionadas, lo común entre ellos era que ninguno llegó a un público más amplio, pues no se convirtieron en teatro de masas.¹⁰ La política de la extensión del teatro justamente quería cambiar esta actitud elitista y exclusivista de la escena española.

Antes de la Guerra Civil los teatros españoles –como empresas de divertimento e inmuebles también– estaban casi en su totalidad en manos privadas, aunque la cuestión de

¹⁰ Aquí no voy a hablar sobre el desarrollo de la vida teatral artística de Madrid, que sí que tuvo su florecimiento en los años de la Segunda República. El Teatro Español de Madrid, con la compañía de Margarita Xirgu dirigida por Cipriano Rivas Cherif, llegó a su cénit justamente en el período 1930-1935, tanto por su repertorio como por sus innovadoras puestas en escena. Sobre los estrenos más importantes véase: Aznar Soler, Manuel, “El teatro español durante la II República (1931-1939)”, en *Monteagudo*, Número 2, 1997, pp. 50-52.

la financiación estatal de los teatros estaba continuamente al orden del día de los gobiernos desde la mitad del siglo XIX. Entre la proclamación de la Segunda República y el estallido de la Guerra Civil se comenzó a formar una política cultural muy amplia que abarcaba también el arte dramático y que, a largo plazo, habría tenido seguramente sus resultados duraderos, pero el cruel paréntesis de la contienda española puso fin a esta evolución.

En el período republicano hubo diferentes iniciativas de las Misiones Pedagógicas que ayudaron al teatro a salir de los edificios tradicionales de los coliseos. Entre estas iniciativas podemos encontrar diferentes géneros y formas, pero lo común en ellos fue el deseo de llevar la cultura a los pueblos y aldeas más alejados de la península. Generalmente, estos grupos itinerantes estaban formados por estudiantes universitarios que estaban buscando una alternativa escénica al teatro comercial del momento. En vez de a la burguesía y a la aristocracia, ellos querían dirigirse al pueblo, un público campesino-rural, representante de la España subdesarrollada y analfabeta. Sin embargo, en su ideario, el analfabetismo no equivalía a la incultura, porque el pueblo sí que era culto, conservando, a diferencia del acomodado público burgués, una sensibilidad intacta y su original emoción y entusiasmo ante el teatro. Sobre esta cuestión las palabras de Ramón J. Sender muestran muy bien la actitud de los misioneros teatrales: “No sólo no importa la incultura del público, sino que para un autor de verdadero talento el público ideal –desde el punto de vista de la capacidad de emoción– sería un público de analfabetos.”¹¹

Sin duda alguna, la empresa teatral más famosa fue *La Barraca*, definida por Javier Huerta Calvo como una de las aventuras más hermosas de la cultura española contemporánea, pero, a su lado, tenemos que destacar también otros grupos ambulantes y programas divulgativos a veces injustamente olvidados –o menos conocidos– por la posterioridad: el *Teatro del Pueblo* de las Misiones Pedagógicas, dirigido por Alejandro Casona, y *El Búbo*, Teatro Universitario de Valencia, a cuya cabeza estaba Max Aub. Los tres nacieron con un espíritu similar, el de llevar el teatro clásico español y las obras de los jóvenes dramaturgos a las zonas rurales de España. Además, también injustamente queda en la sombra el Teatro de Fantoques, otro programa de las Misiones con semejantes funciones divulgativas. En adelante conoceremos estas compañías más detalladamente.

¹¹ Sender, Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931, p. 12.

El Teatro del Pueblo

El Teatro del Pueblo (1932-1936) fue dirigido por el dramaturgo Alejandro Casona, colaborador entusiasta de las Misiones Pedagógicas. El teatro de Casona, semejantemente a *La Barraca*, “recorría el mapa rural de la Península llevando los gozos del arte a los más apartados rincones campesinos.”¹² La personalidad de Alejandro Casona unía dos propiedades: era maestro e inspector de primera enseñanza y, además, era dramaturgo. Su vocación por lo que hacía era tan tremenda y creía tanto en la habilidad del proyecto del *Teatro del Pueblo* que su entusiasmo resultaba contagioso –dijo Carmen Caamaño, una misionera–.¹³ El *Teatro del Pueblo* solía actuar conjuntamente con el *Coro del Pueblo*, grupo compuesto por los mismos estudiantes y dirigido por Eduardo Martínez Torner, también asturiano como Casona. La farándula ambulante, considerando la capacidad de recepción del auditorio sin letras, puso en su repertorio piezas menos complicadas, como farsas, proverbios (de *El conde Lucanor*), fábulas, romances corales, cantigas y serranillas. Piezas breves de Juan del Encina y Lope de Vega, entremeses de Cervantes (*Los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios*), pasajes de *El Quijote*, jácaras y mojigangas de Calderón, farsas de Molière y obras propias de Casona (*Sancho Panza en la Ínsula* y *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*) formaban el repertorio básico del *Teatro del Pueblo*. Un intento no cultista impulsó a los estudiantes a “devolver al pueblo lo que es del pueblo”¹⁴ –decía Manuel Bartolomé Cossío, presidente de las Misiones Pedagógicas–. Los jóvenes entusiastas querían resucitar el viejo teatro, pero no con el sentido áulico, de erudición y de espaldas al pueblo, sino poniendo el arte al servicio de la vida pública. Alejandro Casona dirigió durante cinco años este grupo ambulante durante los cuales –según sus propios testimonios– llegaron a las plazas de más de trescientos pueblos. Labor por la cual Casona debidamente podía enorgullecerse, reconociendo que él mismo aprendió muchísimo sobre el pueblo y el teatro durante aquella aventura sin par.¹⁵ Casona apostrofó su trabajo al frente

¹² Armiño, Mauro, *Retablo Jovial. Introducción al teatro de A. Casona*, Madrid, Biblioteca Edef, 2007, p. 35.

¹³ Véase el documental sobre las Misiones, en <https://www.youtube.com/watch?v=tYmfcvXqUBM> [15/02/2014]

¹⁴ Armiño, Mauro, *Retablo Jovial...* op. cit., p. 36.

¹⁵ El *Teatro del Pueblo* no fue el primer trabajo teatral de Alejandro Casona. Durante su adolescencia tuvo experiencia con el teatro ambulante en Valencia (1917-1922) y en los años posteriores (1923-1928), durante su estancia en Madrid, se puso en contacto con la vanguardia escénica a través de grupos como *El mirlo blanco*, que funcionaba en la casa de los Baroja, o *El cántaro roto*, dirigido por Valle-Inclán. Entre 1928 y 1931 Casona ya tuvo la oportunidad de poner en práctica sus experiencias y afán teatrales con la creación de *El pájaro pinto*, compañía

de este grupo como “una educadora experiencia”, un verdadero aprendizaje.¹⁶ Como director del *Teatro del Pueblo*, Casona “podía conjugar perfectamente su profesión de pedagogo, de honda raigambre familiar, con su pasión por el teatro, ya manifestada desde sus años adolescentes [...]”¹⁷

Además, la experiencia del teatro misionero dejó huella en la obra artística de Casona; por ejemplo, en su famosa *Nuestra Natacha* escribió este diálogo:

Don Santiago: Teatro trashumante; de pueblo en pueblo...

Lalo: Y para las cárceles, para los asilos. Llevaremos romances y canciones, farsas poéticas, teatro de Lope y Calderón.

Don Santiago: Y sobre todo, vuestra alegría, que será lo mejor del repertorio.¹⁸

Podemos decir que en su forma externa esta comparsa era hermana de *La Barraca*, aunque el teatro de las Misiones tenía una finalidad mucho más pedagógica y didáctica que artística. Diferencia también entre las dos compañías es que la de Casona limitó sus representaciones a escenarios rurales, aprovechando las plazas y fachadas de edificios históricos en los pueblos, mientras que la de García Lorca visitó ciudades y círculos universitarios también.¹⁹

teatral infantil fundada en Les, un pueblecito del Valle de Arán. Aquella iniciativa tenía el fin de introducir a los niños en este arte. La compañía representaba un repertorio primitivo compuesto por adaptaciones de entremeses de Cervantes (*La cueva de Salamanca*), obras de los Quintero (*El Cerrojo*, *Solicio en el mundo*), fábulas y cuentos. Las funciones eran por las tardes y las noches de los domingos y los decorados fueron construidos por los niños, ayudados algunas veces por los mayores. Sobre el papel educador de Casona véase: Pérez, Carmen Diego, “Alejandro Casona, un educador entre bambalinas”, en <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/4422/01720073000134.pdf?sequence=1> [15/02/2014]

¹⁶ Casona, Alejandro, *Obras completas*, Volumen II, Madrid, Aguilar, 1961, p. 818.

¹⁷ Richart, José Rodríguez, *Un asturiano universal. Estudios sobre la vida y la obra de Alejandro Casona*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2003, p. 29.

¹⁸ Casona, Alejandro, *Nuestra Natacha*, p. 15, en

<http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/06/Nuestra-Natacha.pdf> [15/02/2014]

¹⁹ Suelto De Sáenz, Pilar G., “El teatro universitario español en los últimos treinta años”, en *Thesaurus*, Tomo XIX, Número 3, 1964, pp. 543-557, en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/19/TH_19_003_159_0.pdf [15/02/2014]

Teatro de guiñol (Teatro de Fantoques)

Las representaciones de títeres y marionetas fueron unas de las actividades más destacadas de las Misiones Pedagógicas que, por la movilidad de sus montajes y por el escaso número de artistas que se necesitaban para la realización escénica, permitieron hacer llegar esta forma de expresión estética y literaria a los más lejanos rincones de la península. Además, justamente en las décadas de los años veinte y treinta, podemos notar una resurrección de este género teatral con autores como García Lorca o Rafael Alberti. El director del teatro de guiñol de las Misiones fue Rafael Dieste que, además, fue nombrado también director del grupo *Nueva Escena* y del Teatro Español de Madrid durante los meses iniciales de la guerra. En los comienzos del teatro de guiñol la compañía solo improvisaba los diálogos sobre los guiones del director, pero, con el paso del tiempo, Dieste compuso también farsas (*La fiera risueña*, *El falso fakir*) para el repertorio misionero. La escenografía puso en juego los recursos tanto de la juglaría como del romancero (*Doncella guerrera* adaptada para títeres por el mismo Dieste). Es interesante que el rico patrimonio nacional del *Romancero*, revitalizado no solamente por las Misiones sino, antes de todo, por Ramón Menéndez Pidal y por la Institución Libre de Enseñanza, aparezca no solamente en el repertorio del *Teatro de Fantoques*, sino también en la programación del ya mencionado coro de las Misiones.

Resumiendo, podemos decir que, considerando la forma simple y espontánea del género de guiñol, el *Teatro de Fantoques* se transformó en el vínculo más cordial, directo y espontáneo entre el pueblo y los misioneros de la República.²⁰

La Barraca

Es bien conocido el entusiasmo de Federico García Lorca por la difusión del arte teatral ante un público compuesto de bajas capas sociales. Él mismo, con el apoyo de Manuel de Falla, proyectó la organización de una compañía de teatro ambulante de títeres²¹ en los años veinte que, al final, no se realizó. Tal vez fue por este deseo truncado que se

²⁰ Pelegrín, Ana, "Libros juveniles del exilio español en Argentina (1936-1962)", en Cerrillo, Pedro C. y García Padrimo, Jaime (eds.), *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 119-121.

²¹ Sobre la afición de Lorca por los títeres véase: Katona, Eszter, "La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano", en *Acta Hispanica XVII*, Szeged, 2012, pp. 71-78.

lanzó tan vehementemente a la aventura de la organización de *La Barraca*. Además, el poeta andaluz se interesó marcadamente por el teatro no solo como arte, sino como instrumento divulgativo y educador también. Como un ardiente apasionado del teatro de acción social, expresó su opinión en su famosa *Charla sobre el teatro*:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.²²

Estas ideas suyas se armonizaban perfectamente con la política cultural de la Segunda República que, en el noviembre de 1931, invitó a García Lorca a ser director artístico del teatro universitario.

Frente a lo que se suele pensar, *La Barraca* no fue una idea personal de García Lorca, aunque con el paso de los años, el nombre de García Lorca se identificó tanto con este proyecto que a veces la posteridad conoce *La Barraca* como la iniciativa propia del poeta andaluz. En realidad, el plan nació por el impulso de jóvenes universitarios, cuya idea tomó cuerpo en el congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) en el otoño de 1931; por unanimidad eligieron a Federico García Lorca y Eduardo Ugarte como directores artísticos. Salió a la luz la noticia de la creación de *La Barraca* por primera vez el 25 de noviembre, cuando Fernando de los Ríos sostuvo una charla informal con algunos periodistas, anunciando también el objetivo de la organización estudiantil: elevar la vida espiritual de la gente rural y ennoblecer su vida cansada.²³

El plan elaborado por los estudiantes universitarios era muy ambicioso y abarcaba diversas actividades. En principio, querían organizar dos compañías: una, formada por estudiantes y con sede fija en un teatro de Madrid (que se proyectaba para construir) y, la otra, que formaría la

²² García Lorca, Federico, *Charla sobre el teatro*, en

http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/charla_sobre_teatro.htm [15/02/2014]

²³ “Actividad de los estudiantes. Creación de un teatro universitario para la divulgación de obras clásicas”, en *Heraldo de Madrid*, 26 de noviembre de 1931, p. 2. La misma información aparecerá también en *La Voz*, 26 de noviembre de 1931, p. 2. y en *El Sol*, 26 de noviembre de 1931, p. 4.

llamada *barraca* con la tarea de emprender giras por los pueblos y aldeas, llevando allí el teatro clásico, conferencias y proyecciones de cine también. Para realizar este proyecto, se necesitaba un presupuesto muy elevado, una organización meticulosa y la participación de muchos estudiantes. De las dos compañías solamente la segunda llegó a realizarse, ya que el mantenimiento de un teatro estable, aunque con objetivos muy elevados, habría exigido un alto coste de sostenimiento del presupuesto republicano. Por otra parte, un teatro fijo con sede en la capital habría difundido las inquietudes culturales solamente en Madrid, mientras que el grupo ambulante de *La Barraca*, de sostenimiento más barato, difundiría la cultura a todas las provincias del país, sin restricciones geográficas. Apoyar la idea de *instruir al pueblo*, el eslogan tan querido por la República, políticamente podía resultarle muy rentable al gobierno. La importancia de tal papel la subraya también el hecho de que hubiera personalidades de prestigio y con altos cargos en la vida política de aquel entonces que apoyaron la idea: Marcelino Domingo (ministro de Instrucción Pública), Ricardo Orueta (director general de Bellas Artes), Luis Santullano (miembro del Patronato de las Misiones Pedagógicas) y Fernando de los Ríos.²⁴ Este último fue nombrado ministro de Instrucción Pública el 15 de diciembre de 1931 gracias a lo que el proyecto recibió el impulso definitivo: Fernando de los Ríos defendió en el parlamento personalmente la idea de la fundación de *La Barraca* y apoyó la subvención asignándole unas cien mil pesetas. Esta suma garantizó una base segura para las operaciones de la compañía, hecho al que posiblemente debió *La Barraca* su mayor estabilidad y duración en comparación con otros teatros de semejante misión.

El entusiasmo de García Lorca contaminó a muchos y dejó volar su fantasía hasta decir que “[l]levaremos *La Barraca* a todas las regiones de España; iremos a París, a América, a Japón.”²⁵ Por supuesto, como sabemos, la realidad circundante nuevamente no favoreció al dramaturgo-poeta a realizar este fascinante plan; sin embargo, la importancia del trabajo de *La Barraca* sí que tuvo sus resultados positivos. García Lorca contaba con Eduardo Ugarte, que sería su mano derecha y con quien dividieron las tareas directivas de la compañía itinerante. Más tarde, pasados casi cuatro años de duro trabajo, Lorca se vio obligado a dejar la compañía por diferentes motivos, mejor dicho, debió renunciar a la dirección del grupo, ya que nunca se quitó definitivamente el mono azul de *La Barraca*. En

²⁴ Campoamor González, Antonio, “La Barraca y su primera salida por los caminos de España”, en *Cuadernos de Estudios Hispanoamericanos*, Números 435-436, 1986, pp. 780-781.

²⁵ Campoamor González, Antonio, op. cit., p. 779.

los tiempos de crisis se hizo cargo de la dirección Antonio Román; luego, a fines de 1936, lo hizo el poeta malagueño Manuel Altolaguirre y, desde principios de 1937, fue Miguel Hernández quien intentó reorganizar *La Barraca*.

Desde el primer momento, ni a Lorca ni a otros miembros de la compañía les importaban las cuestiones financieras, y cuando le preguntaban al poeta andaluz de dónde sacaría los fondos necesarios para llevar a cabo el proyecto, contestaba que eso era solamente una cuestión de detalle. En realidad, todos cuantos intervenían en este proyecto grandioso prestaban sus servicios gratuitamente, mostrando su vocación y su enorme amor por el teatro, además de su total identificación con los objetivos de *La Barraca*. Sin embargo, es evidente que el proyecto no habría podido salir adelante sin la subvención estatal y el apoyo decidido de los primeros Gobiernos de la República y, en particular, de Fernando de los Ríos. Y el hecho de que la idea de *difundir la cultura por el pueblo* no era solamente un *eslogan* vacío por parte del ministro, queda demostrado en el siguiente hecho: el mismo Fernando de los Ríos modificó varias veces el itinerario de su propia campaña política para coincidir con alguna actuación de *La Barraca* y comentó cómo le distraían de sus preocupaciones diarias las representaciones del grupo.

A pesar de la inspiración inicial, durante el bienio negro disminuyó considerablemente el apoyo estatal, ya que el gobierno de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), presidido por José María Gil Robles, fue contrario al proyecto de *La Barraca*. Sin embargo, el optimismo de *los barracos*, y sobre todo de García Lorca, quedó firme aun en circunstancias desfavorecidas:

La Barraca, pese a que le supriman las subvenciones, no morirá, porque yo me propongo que no muera. Vivimos horas, mejor dicho, vive ahora de los restos, porque, como es sabido, yo hago esto, como Ugarte, con absoluto desinterés; pero, aunque le falte el más simple recurso, seguirá viviendo. Cuando ya no tengamos trajes ni decorados, representaremos con nuestros monos el teatro clásico. Y si no nos dejan levantar el tabladillo, representaremos en plena calle, en las plazuelas de los pueblos, donde sea... Y si tampoco nos dejasen así, representaremos en cuevas y haremos teatro oculto.²⁶

²⁶ *La Barraca. Teatro y Universidad: Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Acción Cultural Española, 2011, p. 91, en http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf. [15/02/2014]

La organización de *La Barraca* estaba regida por un comité directivo, compuesto por miembros de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos:²⁷ cuatro estudiantes de Filosofía y Letras que colaboraban en la dirección literaria y cuatro estudiantes de la Facultad de Arquitectura que se encargaban de la parte técnica de las representaciones. En la realización plástica trabajaban además conocidos pintores y artistas.

La Barraca no tenía la rigidez de una compañía profesional.²⁸ El esfuerzo colectivo determinó el trabajo de todos los estudiantes: “Aquí no hay ni primeras ni segundas figuras; no se admiten los divos. Formamos una especie de falansterio en que todos somos iguales y cada cual arima el hombro según sus aptitudes.”²⁹ Este carácter falanstérico lo reforzó la vestimenta de los estudiantes: todos llevaban un uniforme de obrero, de color azul, en su pecho con el escudo de *La Barraca* –una rueda y una carátula, diseñado por Benjamín Palencia–. Los estudiantes que formaban la compañía fueron previamente seleccionados por García Lorca y Ugarte. La elección se llevaba a cabo con “una serie escalonada de pruebas”, realizadas de la forma siguiente:

Primero llamamos a todos los que sientan vocación por el arte a la primera prueba, en la que les hacemos leer un trozo de prosa o un trozo de versos. Producida la eliminación de los que evidentemente no tienen condiciones, pasan, los que quedan, una segunda prueba, en la que les hacemos recitar, ya de memoria, la poesía o la prosa que ellos elijan. Después de esta segunda eliminación de los que no acusan dotes, los que parecen tenerlas pasan a una tercera prueba, en la que cada cual representa, en una obra, el personaje que prefiere. Luego los hacemos representar, a cada uno, todos los tipos de una pieza.³⁰

²⁷ La UFEH fue fundada en la etapa final de la dictadura de Primo de Rivera, adquiriendo un gran prestigio en la defensa de las libertades y de los derechos de los universitarios, contribuyendo a la instauración del nuevo régimen republicano. En noviembre de 1931 tuvo lugar en Madrid su II Congreso, de donde salió nombrada una Comisión de Teatro Universitario, ante la cual Federico García Lorca defendió apasionadamente su proyecto. La Comisión, presidida por Arturo Sáenz de la Calzada, estaba integrada por Luis Felipe Vivanco, Emilio Garrigues, Enrique Díez Canedo, Gonzalo Menéndez Pidal, Luis Meana, Miguel González Quijano (secretario) y Fernando Lacasa (tesorero).

²⁸ La nómina completa y la breve biografía de cada uno de los miembros de la compañía véase en: http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf, pp. 45-59, 112-115. [15/02/2014]

²⁹ García Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 1668.

³⁰ *Ibidem*, pp.1703-1704.

Tras este proceso cada intérprete quedó catalogado en un fichero “de acuerdo con el tipo de cada uno, para llamarlo cada vez que se presente un personaje que se adapte a sus condiciones.”³¹ Entre los diferentes tipos se encontraban el galán, el seductor, la mujer peligrosa, la novia tierna, el hombre infeliz, el traidor, el canalla y el monstruo. Fue, pues, todo eso una selección bien organizada. Entre los primeros aspirantes aparecieron los hermanos de Federico, Isabel y Francisco García Lorca y Laura de los Ríos, hija del ministro, también. Respecto al trabajo de los actores aficionados, sabemos que todos participaban en cada fase del empeño común: montaban y desmontaban los tablados; colocaban las luces, telones y decorados conducían las furgonetas, etc. Es decir, nadie permanecía inactivo y todos tenían asignados varios oficios. García Lorca también participaba en todo y exigía un trabajo vigoroso de todos los participantes. Un detalle interesante es que hasta 1935 la compañía no usaba concha de apuntador, ya que García Lorca no admitía que los actores no se supiesen todos los papeles de la obra, a fin de que esta fuese vivida en unidad por todos.³²

En la programación³³ de la compañía aparecieron en total 13 obras de teatro, esencialmente, obras de los autores clásicos del siglo de oro: entremeses de Cervantes (*La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*, *El retablo de las maravillas*), un auto sacramental de Calderón de la Barca (*La vida es sueño*), dos piezas de Lope de Vega (*Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*), un drama de Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*), una pieza de Juan del Encina (*Égloga de Plácida y Victoriano*) y una *fiesta del Romance* que comprendía a autores tanto clásicos (*Romance del Conde de Alarcos*, fragmento de la comedia *Las almenas de Toro* de Lope de Vega, el paso *La tierra de Jauja* de Lope de Rueda) como modernos (*La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado).

El itinerario de *La Barraca* abarcó toda la geografía española, llegando entre el verano de 1932 y el invierno de 1936 a unas 74 localidades, entre ellas a ciudades grandes, pueblos pequeños y aldeas diminutas. Ya he aludido a la grandiosidad del proyecto de

³¹ *Ibidem*, p.1704.

³² Juan, Javier de y Pérez, Florentino, *García Lorca. Biblioteca Histórica Grandes Personajes*, Madrid, Ediciones Urbión, 1983, p. 194.

³³ Véase los espectáculos con repartos completos en:

http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf, 78-79. [15/02/2014]

Lorca, que quería que *La Barraca* saliera al extranjero. Aunque esto no se realizó – evidentemente, por la escasez de los fondos y por el estallido de la Guerra Civil–, parece que su sueño tuviera algún fundamento. El entusiasmo del escritor francés, Jean Prévost, en una de las representaciones del grupo hizo nacer el proyecto de un viaje a París en el invierno de 1934-1935, con asistencia a la inauguración del Colegio Español en la capital francesa. En la misma ocasión, el filólogo e hispanista italiano, Ezio Levi, de la Universidad de Nápoles invitó al grupo a su propia universidad.³⁴ Aunque el grupo al final no logró viajar a las mencionadas ciudades europeas, sí que pudo sobrepasar las fronteras de la península: en 1934 llegó a varias ciudades del norte de África (Ceuta, Melilla, Tetuán y Tánger), donde la población acogió con gran entusiasmo a los estudiantes-actores.

El mayor mérito de *La Barraca* es que, quizá, haya sido el primer ejemplo de un concepto de compañía universitaria moderno. Variedad de montajes, giras y extensión teatral fueron las características propias de esta actividad escénica estudiantil. Los esfuerzos de los jóvenes no fueron inútiles, ya que su herencia y tradición renació en el *Teatro Español Universitario* (TEU) fundado por Modesto Higuera, antiguo miembro de *La Barraca*.

Además, para destacar la importancia del famoso grupo de Lorca creo que es suficiente aludir a una iniciativa que empezó en 2006, con el 75 aniversario de la proclamación de la Segunda República, bajo el nombre *Las Rutas de La Barraca* y con el objetivo de conmemorar la enorme trascendencia del trabajo cultural de tal teatro ambulante. El proyecto circulaba por toda España y en seis años de vida participaron en él más de 300 miembros (estudiantes, actores y técnicos), visitando más de 500 lugares. Todas estas cifras muestran la influencia de *La Barraca* hasta nuestros días.

El Búho

Muchos saludaron con entusiasmo el trabajo de *La Barraca* y viendo sus objetivos elevados, por ejemplo, Dámaso Alonso pensó en “fundar un teatro como el de La Barraca en la Universidad de Barcelona.”³⁵ Aunque no por Dámaso Alonso ni en la capital catalana, pero seguramente bajo la influencia del entusiasmo de los universitarios madrileños, nació un grupo teatral de aficionados en Valencia, bajo el nombre *El Búho*. No es casualidad que justamente fuera en Valencia donde se celebró el III Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, en

³⁴ García Lorca, Federico, *Obras completas*, op. cit., p. 1711.

³⁵ *Ídem*.

cuyo programa se incluía una representación de *La Barraca*. Además, el primer punto del orden del día del Congreso se refería a la extensión universitaria, para que el fenómeno del teatro universitario no se limitara a *La Barraca*. Es decir, la semilla del entusiasmo ya estaba sembrada también en la capital valenciana. En efecto, los estudiantes universitarios de Valencia fundaron *El Búho*, cuya primera representación tuvo lugar el 22 de abril de 1934. Ya la elección de las primeras obras puestas en escena, *El gran teatro del mundo* y *El juez de los divorcios*, muestra la herencia de *La Barraca*, reflejando la convicción de que las obras clásicas españolas son educadoras del gusto popular.³⁶ Como coincidencia político-social hay que mencionar que el mismo día de la primera representación de *El Búho* empezó en Valencia una huelga general que paralizó durante más de una semana la vida de la ciudad. Durante este lapso, no hubo prensa local y, por consecuencia, el *debut* del grupo teatral tuvo muy poca resonancia crítica. Afortunadamente, el diario *El Pueblo* publicó el verdadero manifiesto de *El Búho*. Este cartel de valor documental constata que el teatro “[...] se ha ido alejando de las gentes, atraídos por otros espectáculos modernos. El teatro, en esta forma, ha ido asfixiándose [...]” y que “hoy, el teatro es un feo remedo de lo que fue, en antinomia de lo que debió ser [...]”³⁷ El texto, además, manifiesta el fervor que impulsó a los jóvenes para alejarse del teatro comercial burgués y elevar el teatro de su crisis actual. Podría surgir la pregunta, ¿por qué eligieron entonces obras clásicas? La razón es evidente: porque el teatro clásico español equivalía al teatro nacional-popular. En este concepto, los miembros de *El Búho* querían hacer de estas piezas del Siglo de Oro unas obras actualizadas tanto en su lenguaje escénico como en su significación política. El mejor ejemplo de esta tarea fue, sin duda alguna, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, puesta en escena tanto por *La Barraca* como por *El Búho*. Esta orientación nacional-popular y antiburguesa caracteriza la primera etapa del grupo dirigido por Luis Llana Moret y Eduardo Muñoz Orts, que duró hasta el estallido de la Guerra Civil.

Después de 1936 *El Búho* se reorganizó para adecuar su actividad teatral a la nueva situación histórico-política del país. En la dirección del grupo también sucedieron cambios: pasó a dirigir la compañía el socialista Max Aub y, a la vez, se reformó la programación de la compañía. Junto a los clásicos aparecerían obras modernas de carácter social, un teatro de urgencia que el mismo Aub llamaría como “teatro de circunstancias”, es decir, obras del teatro contemporáneo y del teatro político antifascista como, por ejemplo, piezas de Ramón

³⁶ “Extracto de la Memoria del Teatro Universitario ‘La Barraca’”, en Sáenz De La Calzada, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 42-43.

³⁷ *Federación Universitaria Escolar de Valencia, Teatro Universitario. Cartel*, en *El Pueblo*, 22 de abril de 1934, p. 2.

de Valle Inclán, Rafael Alberti o el mismo Max Aub. Con eso empieza la segunda etapa de *El Búho*, bajo el lema del teatro de agitación y propaganda y con el objetivo de “marchar acorde con el ritmo de estas horas, febriles de dinamismo revolucionario y, por lo tanto, creador.”³⁸ Durante la Guerra Civil, la primera representación de *El Búho* fue el 27 de agosto de 1936, en el Teatro Eslava de Valencia. Aquella vez los universitarios pusieron en escena –siguiendo el perfil anterior de la compañía– dos entremeses de Cervantes (*La guarda cuidadosa* y *Los dos habladores*), un entremés de Torres Villarroel (*Entremés del Duende*) y un auto para siluetas de Valle-Inclán (*Ligazón*). Más tarde, el grupo incorporó a su repertorio dos obras de teatro político de agitación y propaganda antifascista, escritas por autores partidarios de la República: una farsa para guiñol de Rafael Alberti (*El bazar de la providencia*) y una pieza del propio Max Aub (*Historia y muerte de Pedro López García*). La nueva orientación del grupo queda explícita incluso en un texto publicado en *El Pueblo*: “[...] nos mueven dos fines: el dar unas horas al recreo al pueblo, representando las obras de nuestras mejores épocas literarias y, al mismo tiempo, el manifestar una vez más nuestra posición de antifascistas, declarada ya por la FUE.”³⁹ En este periodo, entre el agosto y el noviembre de 1936, vivió *El Búho* su etapa más activa e intensa.

El giro siguiente en la compañía universitaria sucedió en noviembre del mismo año, cuando Max Aub fue nombrado como agregado cultural en París y, así, el director tuvo que abandonar la dirección del teatro valenciano. Desde entonces, con los directores Manuel Romeo y Francisco Canet, *El Búho* intentó reorganizarse como grupo experimental. También las palabras de Luis Llana, en las páginas de *Cuadernos del Teatro Universitario*, atestiguan este cambio de rumbo:

El Búho [...] se halla en período de reorganización. Entre su repertorio figuran: “Los dos habladores”, “La guarda cuidadosa”, “El paso de las aceitunas”, “El dragoncillo” y las obras de Valle-Inclán “Ligazón” y “Tragedia de ensueño”. Tiene en estudio y representa próximamente “La intrusa”, de Maeterlinck, “La reina castiza”, de Valle-Inclán y “Bodas de sangre”, de Federico García Lorca.⁴⁰

³⁸ Orozco Muñoz, José, “Teatro Universitario”, en *Frente Universitario*, 10 de octubre de 1936, p. 9.

³⁹ “*El Búho*, Teatro Universitario de la FUE. Campaña en favor y beneficio de las Milicias Antifascistas”, en *El Pueblo*, 26 de agosto de 1936, p. 7.

⁴⁰ Llana, Luis, “Actividades de nuestros teatros”, en *Cuadernos del Teatro Universitario*, Número 1, 1937, p. 44.

Repasando los títulos mencionados, podemos observar que se mantiene el teatro clásico de la primera etapa (Cervantes, Calderón, Lope de Rueda), desaparece el teatro de agitación de la segunda fase (Alberti, Aub) y se añade un toque más innovador (Maeterlinck, Valle-Inclán y García Lorca).

En resumen, considerando el rumbo del desarrollo de *El Búho*, se perfilan tres fases en su vida. La compañía comienza su programa –bajo la inspiración de *La Barraca*– como un teatro nacional-popular de divulgación cultural, mientras que en los años de la Guerra Civil se aleja del modelo madrileño para convertirse, primero, en un teatro de propaganda y agitación y, luego, en su tercera época, en un teatro experimental. Como tal, podemos llegar a la conclusión de que el grupo fracasó, ya que no logró estrenar las obras proyectadas de Maeterlinck, Valle-Inclán y García Lorca. Desde el '37 las noticias sobre las representaciones de *El Búho* serían escasas e inciertas; su último estreno fue, probablemente, en febrero de 1938.⁴¹

Conclusión

Por el carácter popular (con el significado de *dirigido al pueblo*) de estas iniciativas, algunos acusaron injustamente este trabajo teatral de la Segunda República de mero populismo. Si repasamos, en cambio, tanto los objetivos como la programación de estas compañías ambulantes, es evidente que sus empresas no tenían nada que ver con el populismo político y, más bien, querían ser herederos y depositarios de la tradición del teatro nacional-popular español.⁴²

⁴¹ Sobre el teatro universitario de Valencia más detalladamente véase: Aznar Soler, Manuel, “El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia”, en Dougherty, Dru y Vilches De Frutos, María Francisca (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 415-427.

⁴² Aunque he absuelto de la acusación del populismo la acción de los mencionados grupos teatrales, no puedo pasar por alto otras iniciativas –independientes, eso sí, de las Misiones estatales– que sí que querían difundir un teatro revolucionario. Estas, utilizando el arte teatral como instrumento de agitación y propaganda, querían movilizar no a un pueblo genérico, sino a un grupo concreto, al proletariado. En este contexto mencionaría el grupo *Nosotros* (1932-1934) de César Falcón o la compañía de guiñol *La Tarumba*, dirigido por Miguel Prieto. La formación de esta última fue apoyada por el mismo Lorca en 1934, seguramente por su afición hacia el teatro de cachiporra. Entre las primeras representaciones de *La Tarumba* podemos encontrar obras del mismo García Lorca (*Los Títeres de Cachiporra*, *El retablillo de Don Cristóbal*). La compañía de Prieto siguió su actuación incluso durante la Guerra Colindancias: Revista de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central 5: 39-61, 2014, ISSN 2067-9092 | 57

Es interesante destacar la semejanza entre la opinión de Casona –que ya he citado– y la de García Lorca sobre sus propias experiencias con los grupos teatrales. Semejantemente a las palabras del dramaturgo asturiano, también el granadino reconoció los frutos de su trabajo con el teatro experimental diciendo que: “esta labor mía en La Barraca es una gran enseñanza. Yo he aprendido mucho. Ahora me siento verdadero director.”⁴³ Sin esta madurez dramática –según muchos críticos e historiadores literarios– Lorca no habría podido escribir los dramas mayores de sus últimos años.

A pesar de que los dos artistas tuvieran ideas semejantes, en cuanto al éxito y la eficacia de sus propias iniciativas divergieron sus opiniones. Lorca era mucho más ingenuo y creía que *escuela y despensa*, el famoso lema del regeneracionismo de inspiración krausista, sí que podrían caminar juntos. Decía que:

Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero, también, que todos los hombres sepan.⁴⁴

Alejandro Casona, sin embargo, era mucho menos optimista y en sus palabras posteriores a la experiencia con el *Teatro del Pueblo* ya aparece la crítica de las misiones culturales de la República. Él, a pesar de sus resultados evidentes, ya no podía callar los puntos débiles de las iniciativas misioneras, diciendo que:

El choque inesperado con aquella realidad brutal nos sobrecogió dolorosamente a todos. Necesitaban pan, necesitaban medicinas, necesitaban los apoyos primarios

Civil –como señala uno de sus carteles: “al servicio de la guerra, actuará para vosotros, soldados del ejército de la República.” (Cabañas Bravo, Miguel, “Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta”, en *Archivo Español de Arte*, Volumen 84, Número. 336, 2011, p. 374.)– con un repertorio marcadamente antifascista.

⁴³ García Lorca, Federico, *Obras completas*, op. cit., pp. 1711-1712.

⁴⁴ Citado por Sierra González, Ángela, *La memoria histórica y la ciudadanía cultural de la II República*, en <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/581> [15/02/2014]

de una vida insostenible con sus solas fuerzas..., y sólo canciones y poemas llevábamos en el zurrón misional aquel día.⁴⁵

Sin embargo, hay que añadir que, naturalmente, las perspectivas de los dos dramaturgos eran bien diferentes. Lorca hablaba con el entusiasmo y el fervor de los primeros años de la República, mientras que en las palabras de Casona ya podemos sentir el dolor y la amargura del artista exiliado.

Bibliografía

- ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (ed.), *La Barraca. Teatro y Universidad: Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Acción Cultural Española, 2011, en http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf [15/02/2014]
- ARMIÑO, Mauro, *Retablo Jovial. Introducción al teatro de A. Casona*, Madrid, Biblioteca Edaf, 2007.
- AZNAR SOLER, Manuel, “El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia”, en DOUGHERTY, Dru, y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, 1992: 415-427.
- , “El teatro español durante la II República (1931-1939)”, en *Monteagudo*, Número 2, 1997: 45-57.
- BAHAMONDE, Ángel (coord.), *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta”, en *Archivo Español de Arte*, Volumen 84, Número 336, 2011: 355-377.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, “La Barraca y su primera salida por los caminos de España”, en *Cuadernos de Estudios Hispanoamericanos*, Números 435-436, 1986: 779-790.
- CASONA, Alejandro, *Una misión pedagógico-social en Sanabria. Teatro estudiantil*, Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1941.
- , *Obras completas*, Volumen II, Madrid, Aguilar, 1961.
- , *Retablo Jovial*, Madrid, Biblioteca Edaf, 2007.

⁴⁵ Casona, Alejandro, *Una misión pedagógico-social en Sanabria. Teatro estudiantil*, Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1941, citado por Ruiz, María Jesús, “De Sanabria a Buenos Aires: el destierro escénico de Alejandro Casona”, en Pelegrín, Ana, Sotomayor, María Victoria y Urdiales, Alberto (eds.), *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*, Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, 2008, p. 121.

Teatros ambulantes en la Segunda República Española

---, *Nuestra Natacha*, en

<http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/06/Nuestra-Natacha.pdf> [15/02/2014]

GIBSON, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, De Bolsillo, 2010.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

---, *Charla sobre el teatro*, en

http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/charla_sobre_teatro.htm [15/02/2014]

GUERRA, Alfonso, “Las Misiones Pedagógicas y La Barraca. La cultura en la II República.”, Fragmentos de la conferencia de *La política cultural de la II República*, *Letra Internacional*, Número 100, otoño 2008, en <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/index.php/nuestra-memoria/la-segunda-republica/759-las-misiones-pedagogicas-y-la-barraca-la-cultura-en-la-ii-republica> [15/02/2014]

JUAN, Javier de y PÉREZ, Florentino, *García Lorca. Biblioteca Histórica Grandes Personajes*, Madrid, Ediciones Urbión, 1983.

KATONA, Eszter, “La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano”, en *Acta Hispanica XVII*, 2012: 71-78.

MORENO MARTÍNEZ, Pedro Luis, *Educación popular en la Segunda República Española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, en <http://es.scribd.com/doc/156199521/Pedro-Luis-Moreno-Martinez-Educacion-Popular-en-Bookos-org> [15/02/2014]

OROZCO MUÑOZ, José, “Teatro Universitario”, en *Frente Universitario*, 10 de octubre de 1936.

PARÍS, Carlos, “Educación y cultura en la II República Española”, Ponencia en *III Jornadas sobre la cultura de la República española*, Universidad Autónoma de Madrid, del 19 al 21 de abril de 2005, en PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez (ed.), *La República y la cultura*, Madrid, Akal, 2009, en <http://carlosparis.wordpress.com/2010/01/27/educacion-y-cultura-en-la-ii-republica-espanola/> [15/02/2014]

PELEGRÍN, Ana, “Libros juveniles del exilio español en Argentina (1936-1962)”, en CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRIMO, Jaime (eds.), *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001: 117-150.

PÉREZ, Carmen Diego, “Alejandro Casona, un educador entre bambalinas”, en <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/4422/01720073000134.pdf?sequence=1> [15/02/2014]

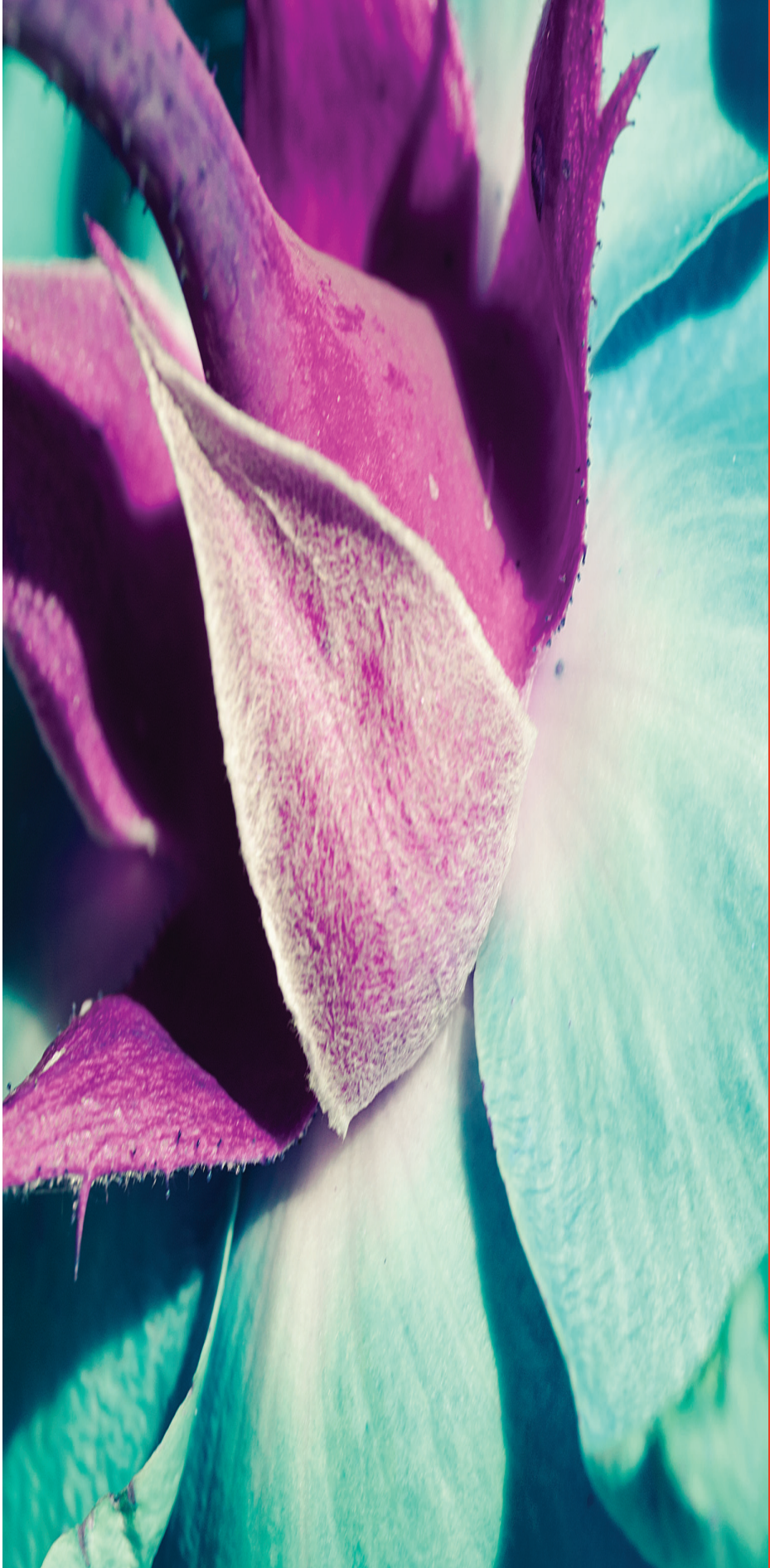
PÉREZ GALÁN, Mariano, *La enseñanza en la Segunda República Española*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.

RICHART, José Rodríguez, *Un asturiano universal. Estudios sobre la vida y la obra de Alejandro Casona*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2003.

Eszter Katona

- RUIZ, María Jesús, *De Sanabria a Buenos Aires: el destierro escénico de Alejandro Casona*, en PELEGRÍN, Ana, SOTOMAYOR, María Victoria y URDIALES, Alberto (eds.), *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*, Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, 2008: 119-129.
- RUS MARTÍNEZ, Ana, “La lectura pública durante la Segunda República”, en *Ayer*, Número 58, 2005: 179-203, en http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer58_HistoriaLectura_MartinezMartin.pdf [16/02/2014]
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- SENDER, Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931.
- SIERRA GONZÁLEZ, Ángela, “La memoria histórica y la ciudadanía cultural de la II República”, en <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/581> [15/02/2014]
- SUELTO DE SÁENZ, Pilar G., “El teatro universitario español en los últimos treinta años”, en *Thesaurus*, Tomo XIX, Número 3, 1964: 543-557, en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/19/TH_19_003_159_0.pdf [15/02/2014]
- Película sobre las Misiones Pedagógicas, en <https://www.youtube.com/watch?v=tYmfcvXqUBM> [15/02/2014]

EISAGOGÉ



Octavio Pineda

*Universidad Autónoma de Barcelona, España,
Université Toulouse II Jean Jaurés, Francia*

“¿La poesía para qué puede servir sino para encontrarse?” Un acercamiento a la obra de Omar Lara

Aceptado – 20 de julio de 2014 / Recibido – 29 de septiembre de 2014

Resumen: El exilio en Rumanía de Omar Lara (Nueva Imperial, 1941) marca un antes y un después en su obra. Bucarest se convierte en la ciudad de *Portocaliu*. Una asimilación entre lugar y tiempo que reconstruye las coordenadas de un presente desordenado por el desarraigo y un futuro que recoge el pasado y lo impulsa hacia adelante.

Palabras clave: Exilio, Rumanía, identificación, viaje, *Portocaliu*

Abstract: The exile of Omar Lara (Nueva Imperial, 1941) in Romania marked a milestone in his poetry. Bucharest turned into the city of *Portocaliu* [Orange]. In this way, we discover assimilations between place and time which encompass the coordinates of a present in disorder and a future that drives the past forward.

Keywords: Exile, Romania, identification, travel, *Portocaliu*

I

Hace más de diez años leí el célebre poema de Omar Lara (Nueva Imperial, 1941) “Toque de queda”: “Quédate / le dije / y / la toqué” (2012: 72). Recuerdo la manera en la que podía identificar en él la fórmula de un texto perfecto: una mezcla sutil de intensidad y ritmo, un contenido que podía sentirse como propio y un verso final que sorprendía, que

“¿La poesía para qué puede servir sino para encontrarse?”

Un acercamiento a la obra de Omar Lara

daba un giro inesperado a la composición. Lara había alcanzado cierta epifanía desde una simplicidad absoluta, no exenta de talento. Y yendo más allá, había logrado también resemantizar el concepto militar de “toque de queda”, desprendiéndolo de su significado de represión, para luego trasvasarlo y reubicarlo en un posible encuentro amoroso. El texto en sí resultaba un acierto.

Años más tarde volví a profundizar en otro de sus célebres poemas: “Encuentro en Portocaliu”, un texto algo más extenso que el anterior que aparecía insistentemente en las principales antologías de poesía latinoamericana, allí donde el poeta chileno compartía escenario con Raúl Zurita, Piedad Bonnett, Fabio Morábito, Jorge Boccanera o Eduardo Chirinos. En esta ocasión, el texto, lejos de la concisión de “Toque de queda”, tenía reminiscencias del “Escrito sobre una mesa de Montparnasse” del poeta argentino Raúl González Tuñón. Al menos eso me sugería. Tanto el poema de Lara como el de Tuñón compartían una cadencia narrativa que se adecuaba al paseo de un sujeto lírico a través de un paisaje extraño, ajeno, en donde se desarrollaba una suerte de diálogo con un mundo desarraigado, un mundo de soledad entre solitarios. No obstante, poco tenían que ver el uno con el otro, ya que cada uno construía su propia respuesta histórica a su extranjería. Copio los versos de Lara:

Encuentro en Portocaliu

En ese tiempo yo corría detrás de una sombra.
Desde el décimo piso en el barrio de Drumul Taberei
yo miraba a través de una niebla caliente,
a través de la humedad humosa,
a través de las reverberaciones de agosto
una figura venía caminando
desde la parada de autobuses.
Una figura parecía dirigirse hacia mí,
yo la veía perfectamente desde el décimo piso
en el barrio de Drumul Taberei:
era la odiada figura conocida,
su aborrecible rostro estaba ahí y su pelo

Octavio Pineda

que el sol no incendiaba y con él todo su cuerpo.
Yo miraba petrificado la escena,
los indolentes pasos y su entorno:
árboles, cosas en movimiento, el asfalto que el sol
ondulaba.
Yo miraba esa escena con su centro precioso.

En esos tiempos yo escribía un poema titulado
"Encuentro en Portocaliu",
era necesario encontrarme rápidamente
porque -pensaba yo- ¿la poesía para qué puede
servir sino para encontrarse?

Eso fue después de escribir muchas cartas
preguntando
¿dónde estoy? Nadie sabía dónde estaba
y no podían decírmelo,
de modo que empecé a decir a diestra y siniestra
protégeme con algo el corazón.
Protégeme con algo el corazón
seguía repitiendo
y como no me entendían
empecé a escribir unos poemitas insidiosos
relativos al río Dimbovitza,
relativos a la columna del infinito,
relativos al plan quinquenal.
Hasta que un día en Portocaliu.

Un día en Portocaliu
(en Portocaliu hay un sol amarillo como cáscara de
naranja)
una tarde en Portocaliu

“¿La poesía para qué puede servir sino para encontrarse?”

Un acercamiento a la obra de Omar Lara

(en Portocaliu hay unos grandes pájaros con una sola pata
y picos en forma de corazón)
una noche en Portocaliu
(estaba escrito que no te encontraría
en Portocaliu
pero guardo el recuerdo de esa espera y huellas
de picotazos en forma de corazón). (2012: 24-26)

II

Me llamó la atención aquella palabra de su título: *Portocaliu*. Su sonoridad extranjera, su textura lejana y familiar. El poema recorría un espacio conocido por un *yo* lírico muy presente y se mostraba también como un “topos” poblado, rodeado de una atmósfera enigmática, lo que me empujaba a pensar que la materia para el análisis estaba servida. Lejos de desmembrar el texto como un médico forense, indagué antes en la biografía de Lara, con algo de pánico a errar el tiro. Sentía la necesidad de desenmascarar la ubicación de aquel *Portocaliu*, de revisar su procedencia lingüística. La noticia de su exilio en Bucarest entre 1974-1981, los años del régimen de Augusto Pinochet, me permitió empezar a difuminar el enigma. El poema aludía a lugares reales y reconocidos de la capital rumana, como el río *Dimbovitza*, que atraviesa encajonado la ciudad de Bucarest, y *Drumul Taberei*, un barrio que, junto al de *Militari*, fue el hogar de muchos exiliados chilenos.¹

En el poema, Lara desarrollaba un desdoblamiento del sujeto lírico que impulsaba un posible reencuentro en ese espacio ajeno, en ese nuevo lugar donde habitaba su *yo* “desorientado” y su *yo* “encontrado”. El problema estaba en las posibles coordenadas de *Portocaliu*, la verdad de aquella palabra tan sugerente. La sorpresa sobrevino cuando descubrí que no solo no existía el lugar, sino que la misma palabra aparecía en muchos otros poemas de su obra. Era una fórmula recurrente, capaz de incorporarse al mismo título *Voces*

¹ El documental *El Pasaje* (2005) de Stefan Constantinescu cuantifica 4000 chilenos acogidos en Rumanía en la etapa de la dictadura pinochetista.

de *Portocaliu*, un recopilatorio poético que reúne buena parte de su obra.² *Voces de Portocaliu* contiene el mapa geográfico y existencial de su exilio, según sus propias palabras (Flores 2001: 131). Es un recopilatorio y no una antología, aunque lo parezca, de cuatro secciones que llevan por título “Voces de Portocaliu”, “Cuaderno de Soyda”, “Fuego de mayo” y “Cartas de Drumul Taberei”. Estos tres últimos son, en realidad, tres libros que aparecieron también de forma independiente. El último de ellos fue publicado en Rumanía y hasta la fecha no ha sido editado de manera independiente en español.

III

Portocaliu parece entonces algo más que un recurso con el que se traza una doble inclusión, realidad-irrealidad, en el exilio de Omar Lara. Se trata, con toda certeza, de uno de los ejes centrales de su poesía. Es el lugar mítico, tal vez como Santa María de Onetti o Macondo en García Márquez. Hay en ella una especie de juego de despiste lingüístico, más allá de su origen rumano que significa “anaranjado”. En el mismo poema antes presentado un verso dice “(en Portocaliu hay un sol amarillo como cáscara de / naranja)” y una primera lectura nos podría llevar a relacionar el término con un nuevo sol o con la calidez de un sol omnipresente que comporta su tierra de nacimiento y el nuevo lugar al que se enfrenta. Pero nos parecería más lógico rebuscar en su etimología, ir a su origen y escarbar en la palabra. Los diccionarios nos ayudan a esclarecer el misterio descifrando que *portocaliu* es un extranjerismo dentro de la misma lengua rumana, una palabra viajera que ha navegado entre el océano Atlántico, el mar Mediterráneo y el mar Negro. La raíz del término rumano proviene del griego: *portakal*, “πορτοκάλι”, que comparte también significado con el turco: *portakal*. El idioma turco tiene dos variantes para la naranja (la fruta), una es la palabra *turuncu* y la otra es *portakal*, que define las naranjas traídas desde Portugal, etimología aceptada en Turquía y Grecia para ese concepto. Y creo que es evidente la relación entre el país luso y ese sonido tan familiar de *Portocaliu-Portugal*. Lejos de ser un espacio inventado, *Portocaliu* en Omar Lara es una palabra viajera, desplazada, una idea que está en todas

² La primera edición se publicó en 2003 en Chile; la segunda, en Paraguay en 2010; y la última, en México en 2012. Las tres ediciones se parecen, pero no son iguales, ya que en las dos últimas Lara ha aumentado o disminuido la obra, como si Portocaliu creciera o se redujera según las necesidades expresivas del ahora.

“¿La poesía para qué puede servir sino para encontrarse?”

Un acercamiento a la obra de Omar Lara

partes y en ninguna, que representa el *topos viator* del poeta. Y podemos advertirlo en las palabras de Lara: “Portocaliu es esa bella mentira que me dice la verdad, es mi refugio, mi lar. Un recuento de lugares, parques de Bucarest, Valdivia, Lima” (Lavquen 2003:).

IV

Nos parece indispensable para acercarnos a la obra de Omar Lara hacer una lectura más profunda de *Voces de Portocaliu* (en las ediciones de 2010 y 2012) y vislumbrar así la efectividad del recurso estético de ese término. En los cuatro bloques del libro de la edición de 2012, *Portocaliu* aparece como un espacio maquilladamente real, la máscara de un lugar, una ciudad, que en realidad son todas aquellas en las que el propio poeta ha residido. Es una especie de acertijo poblado de coordenadas de lugares reconocidos. La respuesta a este enigma se deriva de una dialéctica entre identidad e identificación. Porque Omar Lara no identifica Bucarest, Lima, Madrid, Valdivia o Nueva Imperial, o sea, los lugares del exilio y del regreso, con *Portocaliu*, como el mismo poeta reclama, sino que hace justamente lo contrario. Encontró en los edificios de las ciudades recorridas, en sus calles y su gente, la verdadera identidad de una ciudad inventada. “No importa escribir desde Lima, Madrid, Bucarest o Valdivia, las búsquedas, logros y apetencias son similares. La poesía la ejerzo desde mí, no desde el lugar donde estoy” (González 2000). No hay identidad real para *Portocaliu*, solo la identificación que el lector interpreta de algún lar concreto y que, a su vez, representa todos. *Voces de Portocaliu* construye de esta forma un universo poético complejo donde el concepto de la ciudad imaginada es su anclaje, como una fuerza centrífuga, su eje y su proyección.

V

Haremos entonces un repaso breve a la obra. El poemario comienza el libro con “Sábado en Portocaliu”, primer poema del bloque “Voces de Portocaliu”. Un texto fundamental que propone la dialéctica entre historia y sueño, o sea, entre mundo tangible o real y mundo imaginario e inventado, al que podemos añadir exilio real y exilio imaginario, que no siempre coinciden. El segundo bloque llamado “Cuaderno de Soyda” se dibuja alrededor de dos sujetos

líricos llamados Soyda y Nada. El personaje Soyda, un criptograma de la palabra “adiós”, se puede leer como un disfraz del yo poético de Lara, mientras que Nada forma parte de una personalidad femenina que dialoga con Soyda, dando a entender que también integra ese yo desdoblado. Se percibe así un sujeto lírico “nosotros”, una construcción plural y totalizadora. Lara confiesa en una conversación que tuvimos a través de internet en 2013, que “el personaje Nada es la salvación, el embrujo y sobre todo el dolor y el amor. Soyda es aquello que lucha por sobrevivir en un medio bastante hostil”. “Fuego de Mayo”, el tercer bloque, que representaba el final del libro en las dos primeras ediciones de 2003 y 2010 –en la edición de 2012 ocupa la tercera parte–, establece el puente temporal del pasado y el presente a través de la figura de la madre. Un avanzar con el pasado auestas, el enfrentamiento ante un nuevo presente enmarcado en un regreso a Chile en 1984, pero desde una mirada que tiente el *desexilio* del que hablaba Mario Benedetti (1985) tras su regreso a Uruguay. El sentimiento del regreso al país de origen después de una experiencia traumática, el extrañamiento ante un espacio y un tiempo al que ya no se pertenece. El cuarto bloque, “Cartas de Drumul Taberei”, incorporado a la última edición de 2012, conlleva el cierre del poemario y una vuelta al lugar del exilio: el barrio de Drumul Taberei. No obstante, es un regreso desde cierta distancia, desde unas “cartas” que nos retrotraen a las “voces” que daban título al libro completo, lo que evoca multiplicidad, distanciamiento e inclusión. Recupera en esta última parte la imagen de la historia con la que empezaba en su dialéctica con lo irreal de “Sábado en Portocaliu”. Otro de los aspectos fundamentales de este último bloque, diría que indispensable para su comprensión, es la continuidad temática de los tres últimos poemas: “Un niño y un anciano”, “Doy vueltas el espejo” y “Un niño pequeño”. Si leemos los títulos seguidos, atisbamos su significación circular: un niño y un anciano discutiendo a dónde ir, es decir, el diálogo entre el poeta y su propia vida pasada y futura, entre el arraigo y el desarraigo, entre el exilio y el regreso, que le empuja a debatir entre su infancia y su madurez. De esta manera, la estructura orgánica del poemario queda hábilmente articulada en su confrontación con la experiencia vivida: el lenguaje poético es el que modela su memoria del exilio.

VI

Para estimular las singularidades de *Voces de Portocaliu*, podríamos atrevernos a hacer dos interpretaciones. La primera lectura aborda *Portocaliu* como el enigma poético

“¿La poesía para qué puede servir sino para encontrarse?”

Un acercamiento a la obra de Omar Lara

hecho certeza, el no-lugar. Sin ningún género de dudas, *Portocaliu* son todas las ciudades donde el viajero arriba, las pasadas y las que están por llegar, me atrevería a decir que también el lugar desde donde el lector se asoma a la poesía de Lara. El poeta conjuga en ella los espacios de la infancia, las ciudades del exilio y las del regreso por medio de una palabra que está allí donde uno busca, que es realmente un espacio poético invisible, pero palpable, a partes iguales. Es su lugar en movimiento, su espacio de convivencia entre el ser exiliado y el autor apegado a su tierra. Un puente entre el ser y el estar, habitado por todos los Omar Lara de Chile, Rumanía, España o Perú.

La otra lectura aborda la temporalidad transversal que recorre el texto. Una indagación en ese tiempo en movimiento, extensivo y dinámico, donde confluye el *Portocaliu* del tiempo pasado, que respira el exilio en Rumanía y la infancia en Chile, pero también el del tiempo futuro, del tiempo que será. Es la transición del ayer y del mañana, transmitido en muchos poemas que presentan la dinámica del futuro: “La casa”, “De Soyda”, “En el futuro Madre”, “Ocasiones”, etc...

Para explicar esto, podríamos establecer una pequeña analogía con “la teoría del valor como ruina” o “ley de las ruinas” de Albert Speer,³ el arquitecto de Hitler. Speer expuso un estilo de arquitectura destinada a perdurar, se trataba de construir edificios que, una vez el tiempo hubiera desgastado sus elementos, se convirtieran en ruinas como las de Egipto, Grecia o Roma, dándole a su obra una presencia atemporal. No hay duda de que sus intenciones poco tenían que ver con las de nuestro poeta chileno, pero podríamos asociarlo con la idea de un futuro que quiere establecer un puente con el pasado, que quiere integrarlo en un diálogo constante.

La importancia de la temporalidad de *Voces de Portocaliu*, marcado por referencias a la historia pasada y con un claro guiño al futuro en ciertas construcciones verbales o en la ruptura de la sintaxis y en la temática de las edades del hombre, es la de albergar un futuro que sepa coexistir con todos los pasados posibles, los traumáticos y los felices, y alojar el ayer en un presente inacabado.

³ Elías Canetti hace una investigación sobre Albert Speer titulada “Hitler según Speer” incluida en su obra *La conciencia de las palabras*, 1976.

VII

Decía Gilberto Triviños que *Portocaliu* “es el lugar de la memoria desgarrada del pasado y del porvenir a la vez” (2007: 241-246). La pregunta que nos hacemos es obligada, ¿acaso el que Lara sitúe “Cartas de Drumul Taberei”, con sus poemas de la vida pasada y futura, al final del libro y en clara expansión hacia adelante no es un ejemplo de *memoria del porvenir*? ¿No será éste un vínculo entre el poeta *de Portocaliu* (el del exilio) y el poeta *en Portocaliu* (que es el de la historia y el sueño de ayer-hoy-siempre)? Parece oportuno recordar las palabras de Jean Cohen cuando afirmaba que un “poeta tiene como único fin construir un mundo desespacializado y destemporalizado, en que todo se dé como totalidad consumada” (1982: 68).

Si afinamos las dos lecturas, observamos que Omar Lara amasa tiempo y aglutina lugares –Rumanía, Perú, Madrid o Chile–, pero desactiva estos espacios lejos de su posible cronotopo real, atrayéndolos a una nueva realidad desespacializada y destemporalizada, que son todos y ninguno. Incluso, ¿no resulta paradójico que Omar Lara haya sido definido como *poeta del lar* por una parte de la crítica y como *poeta del viaje*, por la otra?⁴ Ante esta contradicción del afuera-adentro, el poeta chileno es capaz de andar con su casa a cuestas, sin lugar ni tiempo definido, siendo el arquitecto de su propio movimiento. *Portocaliu* es entonces una negación del espacio y del tiempo: el lar poético por excelencia.

VIII

Antes de concluir esta sucesión fragmentada de reflexiones, siguiendo esa estela que ha dejado *Portocaliu* en esta mi lectura, me atrevo a hacer una nueva interpretación de aquel breve poema del principio: “Toque de queda”. Quiero ir más allá del reflejo erótico de sus versos. Ahora, mirado dentro del itinerario del libro *Voces de Portocaliu*, este poema adopta un nuevo rol, se identifica con una nueva lectura. Desplazado de la dirección apostrofica y amorosa que creía entrever hace diez años, hay, en realidad, una intensa reflexión metapoética. Se escucha nítidamente a Lara diciendo a su propia poesía, a su propia escritura, que permanezca a su lado, que resista y se quede en *Portocaliu* porque ella

⁴ Relacionado con la corriente de la poesía del “Lar”, que fundara su amigo el poeta chileno Jorge Teillier.

“¿La poesía para qué puede servir sino para encontrarse?”

Un acercamiento a la obra de Omar Lara

misma es *Portocaliu*: no el lugar de la desaparición o de la huida, sino el lugar adonde todos los escritores arriban, donde Omar Lara conoce el camino. “¿La poesía para qué puede servir sino para encontrarse?”, se preguntaba el escritor de Nueva Imperial. ¿No fue así como fundó *Portocaliu*?

Bibliografía

- BENEDETTI, Mario, *El desexilio y otras conjeturas*, Madrid, Ediciones el País, 1985.
- CIORANESCU, Alejandro, *Diccionario etimológico rumano*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1958.
- COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.
- FLORES, Arturo, “La tenue y alerta memoria del viajero: Conversaciones con el poeta Omar Lara”, en *Mester, volumen XXX*, 2001: 114-132.
- GONZÁLEZ, Yanko, “Presentación del libro *Héroes civiles y Santos laicos*. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile”, en *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, Número 15, 2000:, en <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/15/index.html> [12/03/2013]
- KUT, Inci, *Gran diccionario español-turco*, Estambul, Inkilâp kitabevi, 1991.
- LARA, Omar, *Voces de Portocaliu*, México DF, La Cabra Ediciones, 2012.
- LAVQUÉN, Alejandro, “Entrevista de Alejandro Lavquén a Omar Lara”, en Punto final, nº 557, 2003, en <http://plumanegra.bligoo.com/content/view/147493/Entrevista-a-Omar-Lara-por-AlejandroLavquen.html#UZtkMqKeN2A> [12/03/2013]
- PINEDA, Octavio, “Entrevista personal a Omar Lara”, Inédita, 2013.
- TRIVIÑOS, Gilberto, “Prólogo a la Nueva Frontera”, en *Revista Atenea*, nº 495 2007: 241-246.

Vesna Z. Dickov
Universidad de Belgrado
Serbia

Las literaturas hispánicas y el pensamiento crítico y teórico serbio

Recibido – 11 de mayo de 2014 / Aceptado – 30 de septiembre de 2014

Resumen: Las literaturas hispánicas están presentes en Serbia desde hace tiempo; con la literatura española se abrió (en el siglo XIX) este horizonte en el público serbio, para ser posteriormente (en el siglo XX) ensanchado al ámbito de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, el estudio exhaustivo y la valoración de las obras literarias provenientes de España y América Hispánica desde el punto de vista crítico, teórico e histórico literario empezó a desarrollarse a fondo por los especialistas serbios bastante tarde, prácticamente a finales del siglo XX. Por lo tanto, el periodo que se estudia en este trabajo abarca los últimos treinta y cinco años (1982-2013). El campo de investigación ejecutado comprende los libros escritos por autores serbios que están por completo dedicados al estudio y la evaluación crítico-teóricos de las letras hispánicas. El objetivo principal de este trabajo es presentar de manera analítica las obras mencionadas para deducir unas conclusiones de carácter sintético sobre este tipo de recepción interpretativa en

Serbia. Los numerosos artículos, estudios, críticas, reseñas y ensayos que están dispersados por las revistas y periódicos o forman parte integral de las compilaciones críticas no han sido tomados en consideración para este trabajo.

Palabras clave: literaturas hispánicas, crítica literaria, teoría literaria, historia de la literatura, Serbia.

Abstract: The Hispanic literatures have been present in Serbia for a long time; this horizon was opened (in the nineteenth century) to the Serbian public by Spanish literature, and it was subsequently (in the twentieth century) enlarged by Spanish American literature. However, the comprehensive study and assessment of literary works created in Spain and Hispanic America from the point of view of literary criticism, theory and history began to be developed thoroughly by

Las literaturas hispánicas y el pensamiento crítico y teórico serbio

Serbian specialists quite late, almost at the end of the twentieth century. Therefore, the period studied in this work covers the last thirty-five years (1982-2013). The field of research performed includes books written by Serbian authors who are completely dedicated to the study and critical-theoretical assessment of Hispanic literature. The main objective of this paper is to analytically present the mentioned works and to derive conclusions of a synthetic character about this kind

of interpretative reception in Serbia. Numerous articles, studies, reviews and essays that are dispersed through magazines and newspapers or that form an integral part of the critical compilations have not been taken into consideration for this paper.

Key words: Hispanic literature, literary criticism, literary theory, literary history, Serbia.

Introducción

El objetivo del presente trabajo consta de la observación e interpretación de la génesis y desarrollo del pensamiento crítico y teórico serbio sobre las literaturas hispánicas. Por este motivo, nuestra investigación abarca los libros publicados en serbio, escritos por autores serbios y que están dedicados completamente a la literatura española o a la literatura hispanoamericana, así como las historias y diccionarios literarios y, también, las monografías científicas al respecto. A fin de determinar la dinámica de aparición de los libros mencionados y mostrar la intensidad de esta clase de recepción interpretativa de las letras hispánicas en Serbia utilizaremos el método sintético-analítico e intentaremos, siempre que sea posible, aplicar el criterio cronológico. Nuestro propósito es, también, poner de relieve las peculiaridades del discurso crítico de cada autor serbio, así como sus principales intereses profesionales en cuanto a dicho tipo de la literatura. Al final, intentaremos prever las direcciones y las posibilidades futuras del pensamiento crítico y teórico serbio en el campo de los estudios hispánicos. En este trabajo no nos ocuparemos de los textos críticos sobre las literaturas hispánicas que están impresos en las publicaciones periódicas o que aparecen en forma de ponencias en diferentes actas ni tampoco de los libros que se refieren críticamente a las literaturas hispánicas de manera parcial.

La literatura española

El primer fruto del pensamiento crítico y teórico serbio en cuanto al estudio de las literaturas hispánicas es la monografía dedicada a la novela *Don Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra, publicada (1982) en Belgrado por Zavod za udžbenke (Agencia de

impresión de manuales) con una tirada de 8000 ejemplares y escrita por la doctora Ljiljana Pavlović-Samurović (1935-2006), catedrática de literaturas hispánicas en la Universidad de Belgrado, cuya principal actividad científica se refería precisamente a los estudios cervantinos (véase. Pavlović-Samurović 1982). Aunque de tamaño pequeño (20 cm) y de poca extensión (120 páginas), el libro mencionado abarca todos los temas principales relacionados con el *Quijote* que están divididos en dos entidades conceptuales: a) el análisis crítico de la profesora y b) la recepción e interpretación hecha por otros autores.

En la primera parte, después de haber presentado las más importantes circunstancias (sociales, culturales y literarias) que determinaron la vida en España en el periodo de creación del *Quijote*, con un enfoque que incide en los principales rasgos de varias especies de novelas (caballeresca, pastoril y picaresca), Ljiljana Pavlović-Samurović comenta el lugar que el *Quijote* ocupa dentro del conjunto de la obra de Miguel de Cervantes, sigue explicando la relación que el mismo autor mantenía con dicha novela y, a la vez, subraya la pervivencia de su gran popularidad a lo largo de los siglos, o sea, desde la edición (1605) de la primera parte del *Quijote* hasta nuestros días. Luego, al destacar la existencia de numerosas posibilidades de análisis dependiendo del punto de vista elegido (social, lingüístico, psicoanalítico), la autora dedica la parte central de su monografía a la interpretación propia del *Quijote*. En este sentido, empieza con la definición del tema y el comentario sobre España dado en la novela, para detenerse, con más detalle, en la relación entre la realidad y la ficción en el *Quijote*. Teniendo en cuenta que la existencia independiente del protagonista (el ingenioso hidalgo don Quijote) como ser humano verdadero y reales uno de los rasgos principales de la obra, pues, que sitúan esta como la primera novela moderna en el mundo, Ljiljana Pavlović-Samurović subraya dos aspectos de este asunto: a la relación entre la realidad objetiva y la realidad de don Quijote en ambas partes de la novela y b) el modo en que Cervantes, en la segunda parte de la novela, contrapone a su caballero como personaje real frente al don Quijote ficticio de la primera parte y al creado por Avellaneda (1982: 28-29).

Al analizar al personaje principal –don Quijote–, la autora observa tres aspectos importantes del protagonista: a) la manera en la que don Quijote se ve a sí mismo, b) el modo en el que los demás ven a don Quijote y c) los principales rasgos psicológicos de don Quijote. Por otro lado, Sancho Panza es concebido en la monografía de la profesora Pavlović-Samurović como producto de la evolución lenta: desde el segundo personaje

principal en la primera parte del *Quijote* hasta el protagonista absoluto en algunos capítulos de la segunda parte de la misma obra. Al final, la autora analiza la relación compleja entre don Quijote y su escudero y destaca que precisamente la coexistencia de estos dos protagonistas representa el núcleo de estructura de la novela entera (46). Más adelante, se ofrecen análisis de varios personajes secundarios (nobles, campesinos, clérigos, mujeres) y, especialmente, de los miembros de las clases sociales bajas, cuyos perfiles humanos contienen muchos elementos realistas.

Las ideas de Cervantes sobre la literatura de su época que se pueden encontrar expuestas en la primera parte de la novela *Don Quijote* –los capítulos VI (“Del donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”), XXXII (“Que trata de lo que sucedió en la venta a toda la cuadrilla de don Quijote”), XLVII (“Del extraño modo con que fue encantado don Quijote de la Mancha, con otros famosos sucesos”) y XLVIII (“Donde prosigue el Canónigo la materia de los libros de caballerías, con otras cosas dignas de su ingenio”)– han llamado la atención plena de la autora serbia. Pavlović-Samurović concluye que los juicios literarios intercalados en la novela *Don Quijote*, además de reflejarla poética cervantina, revelan los profundos conocimientos críticos y teóricos del escritor, que le ayudan a experimentar con procedimientos literarios; por ello es obvio que Cervantes en realidad no tenía nada contra los libros de caballerías en general, sino que solamente negaba el valor de aquellos mal escritos (que eran muchos), mientras que en cuanto a la comedia nueva mantenía, en gran medida, el respeto hacia las reglas clásicas (64). La profesora analiza también la estructura de la novela (diálogos, monólogos, descripciones y episodios) y el lenguaje utilizado, considerando el *Quijote* como una síntesis de varios géneros literarios de la época.

En la segunda parte del libro dedicado al *Quijote*, la doctora Pavlović-Samurović se refiere, en un sentido más amplio y abierto, a varias manifestaciones de la recepción artística (pintura, música, cine y ballet) de esta novela, tanto a nivel universal (a partir del siglo XVIII) como en la región de la ex-Yugoslavia a través de las primeras traducciones hechas a finales del siglo XIX (Croacia y Serbia) y a comienzos del siglo XX (Eslovenia). Para presentar mejor la época y la personalidad humana y creadora de Cervantes, hay adjunta una selección de artículos de autores extranjeros (Ramiro de Maeztu, Amado Alonso, P.S. Kohan, Georg Lukács, Iván Turguénev, Víktor Shklovski, Helmut Hatzfeld, J.L. Alborg, Joaquín Casaldueiro, Américo Castro, Martine Bigeard, Edward C. Riley, Jean Cassou)

traducidos al serbio y de escritores provenientes de la ex-Yugoslavia (los croatas Antun Gustav Matoš y Tin Ujević y los serbios Isidora Sekulić y Marko Car). Al final de la monografía se encuentran “La cronología de los acontecimientos de la vida de Cervantes, así como de los sucesos históricos y literarios relacionados con España de su época” (“Hronologija događaja u Servantesovom životu, kao i u istoriji i književnosti Španije njegovog vremena”) y “La bibliografía selectiva” (“Selektivna bibliografija”).

En los años ochenta del siglo pasado apareció (1985) el libro (354 páginas, 24 cm) con el título *Literatura española: Edad Media y Renacimiento* (*Španska književnost: Srednji vek i Renesansa*), y con una tirada de 4000 ejemplares; se trata de una historia de literatura española escrita por varios autores –doctores Ljiljana Pavlović-Samurović y Dalibor Soldatić (1947), catedrático de literaturas hispánicas en la Universidad de Belgrado–, de las casas editoras Svjetlost de Sarajevo y Nolit de Belgrado (véase Pavlović-Samurović y Soldatić 1985).

El propósito de esta historia literaria está claramente expuesto en “Nota introductora” (“Uvodna napomena”) y consiste en ofrecer un panorama de la literatura española desde el siglo XI hasta comienzos del siglo XVII (1985: 5). La idea de los autores de presentar los principales escritores españoles y sus obras dentro del marco histórico-literario correspondiente (Pavlović-Samurović: Edad Media, Soldatić: Renacimiento) y de interpretar, a la vez, sus rasgos teórico-literarios característicos determinó a nivel básico la estructura del libro, que está dividido por géneros literarios (lírica, épica y drama), dentro de los cuales están situadas cronológicamente las obras más importantes tanto escritas como de tradición oral. A Miguel de Cervantes Saavedra le está dedicada la última parte del libro (escrita por Pavlović-Samurović), puesto que su obra representa una síntesis de las literaturas renacentista y barroca en España.

El método aplicado en dicha historia de la literatura española tiene carácter doble, es decir, los autores intentaron representar las corrientes (medieval, prerrenacentista y renacentista) de la literatura española de manera sintética, mientras que al interpretar las obras particulares usaron el método analítico. De gran valor didáctico se muestra la aproximación comparativa de algunos asuntos de la literatura española (jarcha, disputa, poesía cortesana, tema de muerte), comparándolos con los aparecidos en otras literaturas romances (francesa, italiana) o, incluso, en la literatura serbia (*El Libro de Calila y Dimna - Stefanit i Ihnilat*). Pavlović-Samurović y Soldatić, con mucho afán, explicaron los términos y

conceptos característicos de la literatura y civilización españolas y procuraron, siempre que fuera posible, proponer la versión traducida al idioma serbio (arcipreste, mester de juglaría, mester de clerecía, cantar de gesta, romance, entremés), añadiendo también datos disponibles sobre la recepción de ciertos escritores españoles (Cervantes) en Serbia.

La historia de la literatura española de Ljiljana Pavlović-Samurović y Dalibor Soldatić viene acompañada de un “Suplemento bio-bibliográfico” (“Bio-bibliografski dodatak”), preparado por ambos autores, que contiene: una “Bibliografía general” (“Osnovna bibliografija”) sobre las historias literarias; los manuales de carácter general; las monografías de asuntos específicos (poesía lírica, poesía épica, romance, especies en prosa y teatro) y las antologías; un “Diccionario de escritores” (“Rečnik pisaca”) que comprende, además de breves biografías de escritores españoles, también datos sobre las ediciones más recientes de sus principales obras; y, al final, un “Índice de autores” (“Indeks imena”).

A comienzos del siglo XXI, Ljiljana Pavlović-Samurović publicó (2002) *El libro sobre Cervantes (Knjiga o Servantesu)* con ayuda de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y de la Embajada de España en Belgrado. Se trata de una vasta monografía (294 páginas, 24 cm) que apareció gracias a la editorial Naučna con una tirada de 500 ejemplares (véase Pavlović-Samurović 2002). Según admite la autora en el “Epílogo” (“Pogovor”), dicho libro es resultado de muchos años profundizando en esta materia tanto por las necesidades de aprendizaje de estudiantes como por sus actividades científicas comparativas que realizó en la Facultad de Filología (Pavlović-Samurović 2002: 291). Por ello, *El libro sobre Cervantes* está compuesto de dos partes en las cuales hay ciertos segmentos, enumerados por la autora (2002: 293-294), que ya habían sido publicados como partes integrantes de anteriores libros (*Don Quijote, Literatura española*) o impresos en forma de ponencias en varias actas.

La primera parte, que tiene el título “Cervantes, escritor y obra” (“Servantes, pisac i delo”) es de carácter histórico y teórico-literario; trata de manera crítica, junto con la biografía de Miguel de Cervantes Saavedra, su obra, que es presentada en capítulos organizados por géneros literarios y dedicados, respectivamente, a la poesía, al teatro y a la prosa. El último capítulo de esta parte de la monografía –“Poética de Cervantes” (“Servantesova poetika”)– es una prueba de los esfuerzos de la autora, según sus propias palabras, de ofrecerla sistematización del pensamiento teórico de Cervantes a fin de alumbrar mejor el periodo perturbador de finales del siglo XVI y los primeros años del siglo

XVII, es decir, el transcurso de la literatura española renacentista a la literatura del barroco (291).

La segunda parte de la monografía lleva el título “Cervantes y los serbios” (“Servantes kod Srba”) y se refiere a la recepción de la obra cervantina en Serbia; comprende diversas (8) ponencias divididas en dos segmentos: “Sobre la traducción de la obra de Cervantes en el territorio yugoslavo” (“O prevođenju Servantesovih dela na jugoslovenskom prostoru”) y “Cervantes en la nueva literatura serbia” (“Servantes u novijoj srpskoj književnosti”).

Un interés especial despiertan las (3) ponencias de la profesora Pavlović-Samurović sobre las traducciones, puesto que este campo de investigaciones científicas no había sido muy desarrollado en Serbia en aquella época:

“Traducciones de las obras de Cervantes al serbio” (“Prevodi Servantesovih dela na srpski”) comienza por una corta presentación de la recepción de la primera parte del *Quijote* en España y en sus colonias, así como en los países de la Europa Occidental, para seguir con los datos acerca de todas las traducciones de las obras cervantinas realizadas en el idioma serbio.

“Opiniones expuestas en las áreas de los idiomas serbio y croata sobre la traducción de *Don Quijote* realizada por Đorđe Popović-Daničar” (“Ocene Daničarevog prevoda *Don Kihota* na srpskom i hrvatskom jezičkom području”) ofrece un panorama de las críticas y valoraciones muy diferentes hechas por los autores serbios y croatas de la primera traducción al serbio del texto español integral del *Quijote*, realizada por el escritor, periodista y traductor Đorđe Popović-Daničar y publicada en 1895.

“De la traducción al idioma serbio y al croata del adjetivo *ingenioso* en el título de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes” (“O prevodu na srpski i hrvatski jezik prideva *ingenioso* iz naslova Servantesovog romana *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*”) compara varias traducciones del adjetivo *ingenioso* hechas al serbio y al croata tomando en cuenta todas las dificultades que este vocablo originó a los traductores, debido a su sentido en el español del siglo XVII, que tenía unas connotaciones muy complejas.

Los (5) trabajos de Ljiljana Pavlović-Samurović sobre algunos aspectos de la analogía, recepción, percepción y valoración crítica de la obra cervantina están incluidos en

el segmento de la monografía dedicado a la posición de Cervantes en la literatura serbia contemporánea.

“El motivo del aparecido del otro mundo en el cuento *Ero del otro mundo* de Vuk Stefanović Karadžić y la obra teatral *Pedro de Urdemalas* de Cervantes” (“Motiv povratnika sa onoga sveta u Vukovoj pripoveci *Ero s onoga svijeta* i u Servantesovom dramskom deli *Pedro de Urdemalas*”) presenta una comparación tipológica de la elaboración del cuento folklórico de alcance internacional (Aa th 1540) entre la obra dramática cervantina *Pedro de Urdemalas* (1615) y el cuento popular serbio publicado (1821) por Vuk Stefanović Karadžić.

“Oposición al género literario predominante. La presencia de *Don Quijote* de Cervantes en la prosa serbia a fines del siglo XVIII y a principios del XIX” (“Opozicija prema dominantnom književnom žanru - Prisutnost Servantesovog *Don Kihota* u srpskoj prozi sa kraja XVIII i početka XIX veka”) muestra los puntos de contacto entre algunas obras serbias en prosa de Dositej Obradović, Jovan Sterija Popović y Božidar Petranović y el *Quijote* de Cervantes.

“*Don Quijote* de Cervantes. Modelo plurivalente de la novela *Roman bez romana* (1838) del escritor serbio Jovan Sterija Popović” (“Servantesov *Don Kihot* kao model za *Roman bez romana* Jovana Sterije Popovića”) observa la novela corta *Roman bez romana* (*Roman sin novela*) del poeta, dramaturgo y novelista Jovan Sterija Popović, uno de los escritores más importantes del prerromanticismo serbio, como fruto de una lectura creativa de *Don Quijote* de Cervantes, apropiada a las circunstancias socio-literarias del ambiente cívico e intelectual serbio de la primera mitad del siglo XIX.

“El espíritu quijotesco en el drama *El teatro ambulante* del escritor serbio Ljubomir Simović” (“Duh kihotizma u drami *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića”) intenta comprobar, en la mencionada obra teatral serbia, que la transposición del espíritu cervantino como reflejo de las específicas relaciones éticas y emocionales con el mundo y su realidad es posible sin la influencia directa de la obra literaria de Cervantes.

“Cervantes visto por Isidora Sekulić” (“Isidora Sekulić o Servantesu”) realiza una reseña de la interpretación y valoración crítica de la obra cervantina hecha por Isidora Sekulić, renombrada historiadora de la literatura, crítica literaria y novelista serbia de la primera mitad del siglo XX, que ha dado, según la opinión de Ljiljana Pavlović-Samurović, uno de los análisis más originales del espíritu del *Quijote* y de su creador que se ha publicado en serbio (280).

El libro sobre Cervantes termina con el “Suplemento bibliográfico” (“Bibliografski dodatak”) compuesto por la “Bibliografía de las ediciones recientes de las obras de Cervantes publicadas en España” (“Bibliografija novijih izdanja Servantesovih dela u Španiji”) y “Bibliografía selectiva de las obras sobre Cervantes” (“Selektivna bibliografija dela o Servantesu”). Además, hay que decir que la “Bibliografía de las traducciones de las obras de Cervantes al serbio”, referida solamente a las traducciones publicadas en forma de libro, se encuentra al final de la respectiva ponencia (204-210).

Por el gran interés que despertó, la primera edición de la monografía *El libro sobre Cervantes* se agotó rápidamente y pronto (2004) apareció su segunda edición, de nuevo en una tirada de 500 ejemplares, aumentada (320 págs., 24 cm) por la ponencia “El aspecto estético y ético del ser de don Quijote de Cervantes en la interpretación del filósofo serbio Milan Damnjanović” (“Estetički i etički vid bića Servantesovog don Kihota u tumačenju Milana Damnjanovića”), así como por los datos incluidos en los suplementos bibliográficos sobre las ediciones recientes del *Quijote* y de los estudios dedicados a la obra cervantina (véase Pavlović-Samurović 2004). En la ponencia mencionada, la autora interpreta dos ensayos del filósofo contemporáneo serbio Damnjanović (1924-1994) sobre la esencia y trascendencia del ser de don Quijote, basados en los sistemas filosóficos de Kant, Hegel y Husserl y en la metafísica cristiana, combinados con las opiniones de un escritor español (Unamuno), un escritor serbio (Marko Ristić) y un escritor ruso (Turgueniev).

A mediados de la primera década del siglo XX, Miguel de Cervantes Saavedra no dejó de ser el centro de las investigaciones científicas de los hispanistas serbios. La doctora Jasna Stojanović (1963), profesora titular de literaturas hispánicas en la Universidad de Belgrado, es autora (2005) de la monografía *Cervantes en la literatura serbia (Servantes u srpskoj književnosti)* publicada (en 1000 ejemplares) en Belgrado por la Agencia de Impresión de Manuales (véase Stojanović 2005). Aunque dicho libro es, en realidad, una versión abreviada y adaptada de su tesis doctoral “Recepción de las obras de Miguel de Cervantes en la literatura serbia” (“Recepcija Servantesovih dela u srpskoj književnosti”) leída (2003) en la Facultad de Filología de Belgrado, se trata de un volumen abundante (334 páginas, 24 cm) sobre la historia de la difusión y de la influencia de la obra cervantina en las letras serbias en el periodo que va desde las primeras menciones del *Quijote* a finales del siglo XVIII hasta prácticamente el final del siglo XX (1783-1999). A fin de elaborar este amplio tema que hasta entonces no se había estudiado exhaustivamente en Serbia,

Stojanović aplicó la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss, combinada con el método de la literatura comparada tradicional y el análisis intertextual visto desde las perspectivas sincrónica y diacrónica.

La estructura de la monografía *Cervantes en la literatura serbia* es definida en tres partes: 1) “*Don Quijote* y la literatura serbia: influencias y analogías” (“*Don Kihot* i srpska književnost: uticaji i analogije”); 2) “La primera traducción serbia de *Don Quijote* al serbio, de Đorđe Popović Daničar” (“Prvi prevod *Don Kihota* na srpski Đorđa Popovića Daničara”); 3) “Miguel de Cervantes y sus libros en la crítica literaria serbia” (“Servantes u srpskoj književnoj kritici”).

En la primera parte, la autora subraya que su investigación se ha basado en las obras de ficción escritas a lo largo de los siglos XVIII-XX por varios autores serbios tanto en prosa (Dositej Obradović, Jovan Sterija Popović, Jakov Ignjatović, Stevan Sremac, Laza Lazarević, Radoje Domanović) como en verso (Laza Kostić, Mileta Jakšić, Stanislav Vinaver, Svetislav Stefanović, Radovan Zogović), para las que la historia literaria serbia ya había registrado que poseían algunos rasgos quijotescos, con el objetivo de intentar sacar las posibles conclusiones sobre el tipo, el ámbito y la intensidad de la influencia de la obra cervantina (2005: 5). También, la profesora define los elementos y modelos de la narrativa cervantina prestados con más frecuencia (el personaje del caballero andante; la pareja Don Quijote-Sancho; el choque con la realidad circundante; la crítica de la tradición literaria; los motivos típicos donquijotescos –la salida de casa y el viaje, el caballo fiel, el castillo en el horizonte, los magos, los molinos–; los elementos de la técnica novelesca), que a pesar de haber sido sometidos a las diferentes modificaciones creativas por los autores de ficción serbios, siempre lograron mantener unos rasgos peculiares como constante esencial de su función intertextual.

Por las necesidades de la segunda parte de la monografía, Jasna Stojanović tuvo que elaborar una bibliografía completa de traducciones cervantinas al serbio, que incluye títulos editados en forma de libro, así como los publicados en revistas. Aunque prestó una atención especial a los traductores y a su labor, la autora explica que por razones metodológicas y los límites impuestos no pudo llevar a cabo el análisis filológico de estas versiones, centrandose su investigación en las circunstancias que dictaron la elección de un título para la traducción, el método elegido por el traductor, los resultados obtenidos y su repercusión en la cultura serbia posterior (6).

La tercera parte está dedicada a la sistematización, el análisis y la valoración del pensamiento literario histórico, crítico y teórico desarrollado en Serbia sobre Miguel de Cervantes. Stojanović tuvo otra vez que preparar un corpus integral de textos críticos sobre Cervantes y su obra, publicados desde 1838, fecha del primer trabajo, hasta 1999, que abarcó todos los libros, los artículos, las tesinas académicas y las reseñas disponibles que tenían como tema principal al autor alcalaíno o se referían a él en su mayor parte. En esta parte de su monografía, la autora intentó determinar la dinámica de la recepción de la obra cervantina en Serbia y las razones por las cuales el *Quijote* tuvo un papel dominante en el pensamiento crítico serbio respecto a otras obras traducidas del mismo escritor español que despertaron escaso interés.

Las fuentes para la monografía *Cervantes en la literatura serbia* están publicadas al final del libro en el siguiente orden: 1) “Bibliografía de las traducciones de las obras de Cervantes al serbio en los libros, las antologías y las publicaciones periódicas” (“Bibliografija prevoda Servantesovih dela na srpski u zasebnim izdanjima, antologijama i periodici”); 2) “Bibliografía de los textos críticos sobre Cervantes y su obra en la literatura serbia” (“Bibliografija kritičkih tekstova o Servantesu i njegovom delu u srpskoj književnosti”); 3) “Ediciones de las obras de Cervantes publicadas en el español y otros idiomas” (“Izdanja Servantesovih dela na španskom i drugim jezicima”); 4) “Otras fuentes” (“Ostali izvori”). A este aparato bibliográfico están añadidos la “Literatura secundaria” (“Sekundarna literatura”), “Resumen” e “Índice de autores” (“Registar imena”).

El principio del siglo XXI trajo (2007) consigo un libro (191 páginas, 20 cm) muy interesante y valioso, *Serbia y España: Las relaciones literarias (Srbija i Španija: Književne veze)* de la doctora Krinka Vidaković Petrov (1949), consejera científica en el Instituto de Literatura y Arte en Belgrado, que fue publicado por la casa editora Signature con una tirada de 300 ejemplares, como resultado de la participación de la autora en el proyecto relacionado con las investigaciones comparativas de la literatura serbia (véase Vidaković Petrov 2007).

La composición del libro *Serbia y España* está organizada en (8) capítulos sobre varios temas hasta entonces no elaborados por el pensamiento crítico y teórico en Serbia; la autora muestra la existencia de muchas similitudes entre las letras y culturas serbia e hispánica, aplicando el método comparativo con una perspectiva histórica. Al final de la

monografía se encuentran una “Bibliografía selectiva” (“Izabrana bibliografija”) y un “Índice de autores” (“Indeks imena”).

En el primer capítulo, “Kosovo como tema de una novela catalana del siglo XV” (“Kosovo kao tema u jednom katalonskom romanu XV veka”), Krinka Vidaković Petrov ofrece una reseña crítica de la novela titulada *Historia de Jacob Xalabin (Povest o Jakubu Čelebiji)* y analiza sus elementos literarios principales: el tema (los últimos tres años de Jacob Xalabin), el protagonista (Jacob, el hijo del sultán otomano Murad I), la estructura de la obra (dividida en tres segmentos), el procedimiento literario (una mezcla de elementos de las novelas caballerescas y biográfico-histórica) y las influencias y fuentes (*Las mil y una noches*). También, Vidaković Petrov presenta los datos sobre la procedencia de la obra (el autor anónimo) y su origen (comienzos del siglo XV), así como de su puesto en la literatura catalana y de la única huella en la literatura crítica serbia (2007: 3). Se detiene con más detalles en el análisis de la tercera parte de la novela, que trata la Batalla de Kosovo (1389) y la muerte del personaje principal. En la conclusión, subraya la importancia de la novela *Historia de Jacob Xalabin*, desconocida en Serbia hasta entonces, tanto para la literatura catalana como para las letras serbias, al ser una de las más antiguas obras literarias donde está elaborada la Batalla de Kosovo como un hecho crucial en la historia del pueblo serbio (10).

El segundo capítulo, “Las costumbres funerarias en España y en Serbia” (“Pogrebni običaji u Španiji i Srbiji”), está dedicado a determinar los paralelos entre las tradiciones gallega, vasca y serbia en virtud de las precristianas creencias y costumbres comunes relacionadas con la muerte, los entierros y los sepulcros. A fin de explicar y comparar las transformaciones ocurridas del nivel de las creencias y costumbres antiguas en los procedimientos poéticos, Vidaković Petrov analiza una serie de rasgos generales de los estratos culturales que forman parte de las tradiciones enumeradas: las señales de la muerte (ladrido de perros, cacareo de gallos, aparición de algunas aves –búho, cuervo– o de sombra), los elementos alegres del velatorio, la separación del mundo de los vivos e inclusión en el mundo de los muertos, el culto de los antecesores, las canciones relacionadas con la muerte (lamentos, cantos de entierro, elegías), las deidades ctónicas, el pan de ánimas, la redención por sacrificio de animales, la luz como símbolo del ánima.

Un panorama de carácter crítico y teórico literario sobre el romance se puede encontrar en el tercer capítulo titulado “El romancero español” (“Španski romansero”). La

autora, apoyándose en los estudios de Ramón Menéndez Pidal, explica la diferencia entre los términos literarios (*el romance, la balada*) en uso, la génesis del romance, la clasificación de los romanceros, su estructura y rasgos, la relación del romance con el poema, varias teorías sobre el origen del romance y su desarrollo a través de los siglos hasta la posición en la poesía contemporánea española.

El cuarto capítulo, “Kalmi Baruh sobre los sefardíes” (“Kalmi Baruh o Sefardima”), es en realidad un artículo reimpresso que fue escrito y publicado previamente (1976) en homenaje de los treinta años desde la muerte del primer especialista serbio graduado en letras hispánicas Kalmi Baruh (1896-1945), que era de origen sefardí. Aparte de una breve biografía de Baruh, se abarca también la interpretación hecha por Krinka Vidaković Petrov de los ensayos y estudios que Baruh escribió sobre la historia de los sefardíes, su lengua y la literatura.

En el quinto capítulo, “El ultraísmo español” (“Španski ultraizam”), la autora habla sobre la corriente literaria que (1918) abrió el camino a las vanguardias en España, periodo que trajo una renovación de la literatura, sobre todo la poesía, más en el plano de anulación brusca de las decadentes reglas existentes del rubendarismo y novecentismo que en el plano de consolidación de las nuevas normas literarias (85). Se destaca la importancia de las publicaciones periódicas (*Los Quijotes, Grecia, Cervantes, Ultra, Tableros, La Gaceta Literaria, La Revista de Occidente*) en la difusión del ultraísmo, los poetas hispánicos más representativos de esta corriente (Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Guillermo de Torre), sus relaciones con los vanguardistas serbios y la influencia en la obra de los miembros de la generación del 27. El capítulo termina con un resumen sobre la poesía española entre las dos guerras mundiales (1918-1936), en el que la doctora distingue tres fases: la primera, que se refiere al ultraísmo; la segunda, que pertenece a la generación del 27; y la tercera, que marca la transposición del eje vanguardista de las letras a la escena política (93-94).

Los temas vanguardistas mencionados se elaboran a fondo en el sexto capítulo, “Las vanguardias: Serbia y España” (“Avangarda: Srbija i Španija”). Se presta más atención a la comunicación entre los vanguardistas europeos, como reflejo de la transformación del cosmopolitismo, mediante las amistades personales de los escritores y la actividad de ciertas instituciones (Residencia de Estudiantes), en el concepto exótico de comunidad que tiene como consecuencia el desarrollo del diálogo y de la pluralidad de perspectivas a fin de

sobrepasar los límites geográficos y lingüísticos (97). Un enfoque especial está puesto en la relación de los ultraístas con los cenitistas y en la colaboración de la revista serbia *Zenit* (*Cenit*) con otros periódicos vanguardistas hispánicos.

En este sentido, el papel que desempeñó *La Gaceta Literaria*, la más importante revista de vanguardia en España, durante su existencia (1927-1932), tanto en la recepción de la literatura yugoslava de aquel periodo como en el desarrollo de la comunicación intercultural en general, es el tema del séptimo capítulo, “Las relaciones literarias serbio-españolas en el periodo entre dos guerras mundiales: *La Gaceta Literaria*” (“Srpsko-španske književne veze u međuratnom razdoblju: *La Gaceta Literaria*”), en el cual la autora subrayó la importancia de la figura de Ernesto Giménez Caballero, director-fundador de *La Gaceta Literaria*, así como de sus varios colaboradores yugoslavos (Kalmi Baruh, Šabetaj Džoen, A. Kapon, Bogdan Radica, Miodrag Gardić).

El octavo capítulo, “Los primeros relatos de viaje de Rastko Petrović y su relación con España” (“Rani putopisi Rastka Petrovića i odnos prema Španiji”), trata, de amplia manera crítica, el personaje del escritor y pintor serbio surrealista Rastko Petrović (1898-1949), sus numerosos viajes, los elementos estáticos y dinámicos de los relatos sobre esos viajes, así como los aspectos líricos de este tipo de prosa. La autora presta atención especialmente a los primeros viajes que Rastko Petrović emprendió tanto en el país como en el extranjero –sobre todo en España (Málaga, Toledo)– y compara las similitudes que aparecen entre las penínsulas balcánica e ibérica respecto a la tradición cultural nacional, como por ejemplo, las obras literarias de Federico García Lorca y Rastko Petrović.

El último libro crítico de los autores serbios sobre la literatura española que apareció en la primera década del siglo XXI fue la monografía *El teatro barroco español* (*Špansko pozorište baroka*) de Jasna Stojanović, publicada (2009) por la Facultad de Filología de Belgrado con una tirada de 300 ejemplares (véase Stojanović 2009).

Aquí tenemos una obra (136 páginas, 24 cm) dedicada al teatro español de la Edad de Oro, cuando este género literario fue reformado más profundamente y enriquecido con novedades de índole insuperable y, sin embargo, en Serbia existían a lo largo del siglo XX unos conocimientos muy escasos y parciales, según se advierte en la “Introducción” (“Uvod”), solamente sobre tres escritores –Lope de Vega, Calderón de la Barca y Miguel de Cervantes (2009: 7)–. En ese aspecto, despiertan gran interés los datos mencionados por la autora sobre los primeros estrenos de las piezas teatrales españolas en Serbia (*La vida es*

sueño –Novi Sad, 1874; *Fuenteovejuna* –Belgrado, 1951) que, desgraciadamente, salvo algunas reseñas en los diarios, casi no merecieron análisis detallados (7-8). Todo ello empujó a la doctora a preparar esta monografía como una especie de síntesis acerca del fenómeno teatral en la España del siglo XVII con un enfoque especial en la figura central de Lope de Vega. El propósito de dicho libro es de ofrecer, sin pretensiones de hacerlo exhaustivamente, informaciones básicas que podrían utilizar no sólo los profesionales hispanistas serbios (los estudiantes, los profesores, los investigadores), sino todo el público interesado en la cultura española (8). A fin de ilustrar los conceptos interpretados, la doctora añadió a su texto las citas elegidas de las obras teatrales respectivas, así como de los textos sobre el teatro escritos por los autores españoles del Barroco.

La estructura del presente libro es definida en cinco capítulos, precedidos por una breve parte introductoria titulada “Tradición” (“Tradicija”) sobre el teatro en España durante el siglo XVI (las principales corrientes –teatro popular, comedia erudita, teatro religioso–; los precursores de la comedia –Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda–; los dramaturgos valencianos–Juan de la Cueva–).

En el primer capítulo, “El teatro español en la época del Barroco” (“Špansko pozorište u doba baroka”), se estudia un conjunto de aspectos del teatro como nuevo fenómeno cultural que apareció en la España de los Siglos de Oro (los corrales de comedia, el ambiente de la fiesta teatral, el público, los actores, los escritores de comedias).

El segundo capítulo, “Lope de Vega y el origen de la comedia nueva” (“Lope de Vega i nastanak nove komedije”), presenta, desde el punto de vista crítico literario y teórico, la creación del concepto de la comedia española expuesto en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), así como los rumbos principales de la polémica en torno al teatro originada en aquel tiempo en España. También se abordan la clasificación e interpretación de las comedias de Lope y de sus seguidores más importantes (Tirso de Molina, Guillén de Castro).

Los rasgos principales del auto sacramental y del entremés son elaborados en el tercer capítulo, “Otras especies teatrales” (“Ostale dramske vrste”), mientras que a la obra cervantina teatral (las comedias, los entremeses) está dedicado el cuarto capítulo, “Cervantes y el teatro” (“Servantes i pozorište”).

La autora presta también atención a la obra dramática (las comedias, los autos sacramentales) de Calderón de la Barca y, también, a las piezas de los miembros de la escuela calderoniana (Francisco de Rojas Zorilla, Agustín Moreto y Cavana) en el último,

quinto capítulo, “La segunda época de la comedia: el ciclo de Calderón de la Barca” (“Druga epoha komedije: ciklus Kalderona de la Barke”).

Al final de la monografía están impresos varios suplementos: “Resumen”, “Bibliografía” (“Bibliografija”), “Índice de autores” (“Registar imena”) y “Nota sobre la autora” (“Beleška o autorki”). La bibliografía recoge las fuentes –las ediciones modernas de las principales comedias en castellano, las traducciones de las obras teatrales españolas del periodo del Barroco al idioma serbio, la literatura–, los manuales y las entradas bibliográficas sobre los textos críticos en cuanto al teatro español barroco publicados en Serbia.

Debido a que se agotó rápido la primera edición, *El teatro barroco español* fue reimpresso (2011) también por la Facultad de Filología, pero esta vez con una tirada de 500 ejemplares (véase Stojanović 2011).

La segunda década del siglo XXI trajo consigo la aparición (2012) de un libro diferente a los demás mencionados hasta ahora en este trabajo; se trata de la obra (188 páginas, 20 cm) escrita por la doctora Aleksandra Mančić (1961), traductora y consejera científica en el Instituto de Literatura y Arte en Belgrado, que tiene por título *Molinos de lengua: Diario de una traducción del Quijote* (*Vetrenjače na jezik: Dnevnik prevodenja Don Kihota*) y que fue publicada (en 500 ejemplares) por la casa editorial de Belgrado Službeni Glasnik (véase Mančić 2012).

La intención de la autora ha sido compartir con los lectores su experiencia profesional y personal obtenida durante el periodo (5 de octubre de 2005-30 de septiembre de 2006) en el que traducía el *Quijote* al idioma serbio (tarea que llevó a cabo gracias a la ayuda financiera del gobierno español). Este propósito determinó el tono dominante del libro, que es en su mayor parte confesional y en este aspecto corresponde completamente a la forma literaria elegida. Sin embargo, aparecen con frecuencia las citas de varias longitudes que, además de servir de ilustraciones de algún problema con el cual la autora se enfrentó mientras traducía el *Quijote*, también se pueden considerar como la prueba de su punto de vista en cuanto a ciertos asuntos teórico-literarios. Igualmente, hay momentos (episodio de la visita a Nueva York) en los que la escritora llevó un ritmo narrativo más ágil, muy parecido al de un guión, introduciendo en modo yuxtapuesto diálogos con réplicas breves, combinados con pintorescas descripciones sublimadas en oraciones cortas.

En la “Nota introductoria” (“Uvodna napomena”) del diario se toma en cuenta la diferencia esencial entre, por un lado, el destino obsoleto del discurso interpretativo sujeto a muchas circunstancias variables y, por otro lado, la permanencia eterna de la literatura que sobrevive a toda clase de leyes humanas. Más adelante, la autora subraya la importancia, la necesidad y la dificultad de realizar una nueva traducción del *Quijote* al serbio correspondiente al siglo XXI (2012: 13-22). Al traducir nuevamente esta obra, después de que lo hicieran Đorđe Popović (1895) y Duško Vrtunski (1988), Mančić admite que tuvo que estudiar e interpretar tanto la vida entera de Cervantes como su época. De tal manera, el presente libro nació no como un simple diario que contiene solamente el testimonio de su labor como traductora, sino más bien como una rica compilación de las emociones personales, los pensamientos íntimos, las reflexiones metafísicas, las percepciones literarias y las observaciones críticas que se le originaron a la autora acerca del *Quijote*. Por lo tanto, el texto del diario está organizado de doble manera: cronológicamente, por días según las fechas; y temáticamente, por (14) entidades marcadas con los subtítulos correspondientes.

En el diario, la atención excepcional está prestada a las dificultades filológicas relacionadas con la traducción de diferentes elementos léxicos y sintácticos del *Quijote* (nombres, títulos, proverbios, notas, dedicatorias, advertencias, vos, tu, usted, neologismos, versos) y a las soluciones encontradas. También se mencionan algunos de los diccionarios usados, los estudios consultados de los cervantistas eminentes (Luis Astrana Marín, Martín de Riquer) y las traducciones tanto al serbio como a otras lenguas europeas con las cuales la autora compara sus propios esfuerzos y alcances, pensando siempre en la relación compleja entre el texto original, el traductor y su versión en otro idioma. Al negar la existencia de los significados ideales y al introducir la distancia espacial, así como la distancia temporal en el proceso de la traducción, se recomienda a cada traductor que se arriesgue a la hora de elegir las soluciones óptimas de acuerdo con la lengua y la época en la que vive (160-161).

Aparte de las cuestiones prácticas y teóricas relacionadas con la traducción, el diario contiene numerosos comentarios que la autora hizo sobre temas de toda clase: la biografía de Miguel de Cervantes, las novelas de caballerías, Borges, Quevedo, Valladolid, Argelia, la primera edición del *Quijote*, la edición utilizada para la tercera traducción al serbio, Manuel Scorza, Cortázar, Derrida, la asamblea del PEN Club Internacional de 2005, el éxito de la primera edición de la novela *Don Quijote*, la fama de Cervantes, el texto apócrifo del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, la crítica cervantina del teatro de Lope de Vega, *Los*

trabajos de Persiles y Sigismunda, la relación amistosa entre Cervantes y el Conde de Lemos, los pensamientos de Cervantes acerca de los traductores y su oficio.

En el epílogo “No traducir para salvarse” (“Neprevodenje kao spas”) seguido por un breve resumen (“Molinos de lengua”), se destaca una vez más el papel particular que tiene el traductor en el *Quijote*, dentro y fuera del texto: en el texto, establece su última verosimilitud, mientras que en la vida “tiene la tarea de trasladar las magias de Cervantes: su lengua queda impregnada por el riesgo de la lucha contra los molinos de palabras de que consiste la obra” (186).

El último libro escrito por un autor serbio, que se refiere desde el punto de vista crítico y teórico literario a la literatura española, apareció el año pasado (2013); se trata de la monografía (290 páginas, 20 cm) publicada (en 300 ejemplares) por la Facultad de Filología de Belgrado bajo el título *La ideología del liberalismo y el tradicionalismo en la novela La Regenta de Leopoldo Alas Clarín (Ideologija liberalizma i tradicionalizam u romanu Regentkinja Leopolda Alas Klarina)* del doctor Vladimir Karanović (1981), profesor asociado en la Facultad de Filología (véase Karanović 2013), que es la versión adaptada y abreviada de su tesis “La ideología del liberalismo y el tradicionalismo en las novelas de Leopoldo Alas Clarín” (“Ideologija liberalizma i tradicionalizam u romanima Leopolda Alas Klarina”) leída (2012) en dicha facultad. Al analizar en este libro el discurso ideológico de Clarín, Karanović ofreció una contribución fresca y significativa al conocimiento de la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX.

Para la elaboración del tema de la monografía mencionada, que es la manifestación de las ideas políticas del escritor y crítico literario español Leopoldo Alas Clarín en su obra novelística, Karanović tomó como punto de partida el postulado de que el propósito básico de la literatura en general consiste en representar la vida (2013: 271). Pero, al analizar las ideas liberales de Clarín expuestas en su obra *La Regenta* (1884-1885), esta premisa inicial se convirtió en un conjunto de aspectos teóricos en cuanto a la función y posición de la obra literaria en la sociedad humana, tanto como reflejo del *credo* personal del escritor como medio de comunicación y realización de la ideología oficial en vigor.

Por lo tanto, el autor de la monografía desarrolló su investigación científica de la obra novelística de Leopoldo Alas Clarín en dos direcciones –una con el objetivo de mostrar el puesto de Clarín en la literatura y la sociedad de la España de los años 70 y 80 del siglo XIX y otra dedicada a la presentación de las ideas liberales de Clarín– utilizando un

conjunto de métodos respectivos (el método analítico-sintético, la teoría de la expresión, el neomarxismo, el postestructuralismo, el método histórico).

La estructura de la monografía revela que, a través de los (17) capítulos, el autor lleva a cabo paulatinamente su interpretación de la novela *La Regenta* con un enfoque en los aspectos históricos y sociales. Después de la introducción sobre la relación compleja que existe entre la literatura, la sociedad y la ideología, se explican las bases teórico-metodológicas de la monografía y el marco del concepto del realismo en general. Luego, se pasa al cuadro histórico de la España de la segunda mitad del siglo XIX y a los rasgos principales del realismo en la literatura española de aquella época. La atención especial está prestada a la plataforma ideológica de *La Regenta* (el liberalismo, el krausismo y el “naturalismo espiritual” de Leopoldo Alas Clarín). Otro punto de interés del autor de la monografía es la interpretación de la manera de presentar el periodo de la Restauración (1875-1823) y sus aspectos sociales en *La Regenta*, que comprendió un amplio análisis de la teoría social de Clarín, su anticlericalismo y su percepción de la historia. Por otro lado, la interpretación de la función ideológica de los personajes de *La Regenta* lleva al autor de la monografía al análisis complejo de la heroína Ana Ozores (el puesto que ocupa la mujer en la novela, la comprensión de la ideología de la igualdad de géneros, así como de la libertad individual integradas en el perfil de la protagonista).

Las ideas dominantes de *La Regenta* están acentuadas una vez más en la “Conclusión” (“Zaključak”) de la monografía y se refieren mayormente a la observación de dicha novela como un verdadero testimonio, en forma literaria, de la vida española del siglo XIX, hecha de manera crítica e irónica por un intelectual con fuertes convicciones liberales. *La Regenta* de Clarín ofrece un análisis casi anatómico de la sociedad española a nivel filosófico, social y psicológico, entrando profundamente en el problema de la frustración total (individual, social, femenina, política, religiosa, educativa, humana) en el periodo de la Restauración. Al considerar *La Regenta* como una especie de testamento espiritual preliminar de Clarín que refleja su entero *Weltanschauung*, se percibe que el objetivo principal del autor al escribir esta novela fue mejorar aquellos elementos sociales y culturales que tienen una visión negativa en la obra (239).

En forma de suplemento, aparece una breve interpretación de la segunda novela de Leopoldo Alas Clarín, “*Su único hijo* y la única ideología verdadera, *la ideología del hogar*” (“*Sin jedinac i jedina prava ideologija, ideologija doma*”), –que muestra un brusco

cambio de la expresión literaria del escritor o, mejor dicho, su *imago mundi* que iba a anunciar la crisis espiritual de la Generación del 98-. Al final de la monografía están adjuntos la lista de la literatura (primaria y secundaria), los resúmenes (en serbio e inglés) y la nota sobre el autor.

La literatura hispanoamericana

A finales del siglo XX, en Belgrado (1993) fue publicado (en 2500 ejemplares) el *Diccionario de la literatura hispanoamericana (Leksikon hispanoameričke književnosti)* de Ljiljana Pavlović-Samurović por la casa editora Savremena administracija (véase Pavlović-Samurović 1993). Para esta obra (872 páginas, 24 cm), cuya publicación fue apoyada por el Ministerio de Cultura de la República de Serbia, la autora fue galardonada con el Premio de Contribución Permanente a la Cultura de Belgrado con Cadena de Oro (Zlatni beočug).

El libro mencionado de la doctora Pavlović-Samurović supera en muchos aspectos la forma de un puro diccionario. Esa amplia obra contiene varias partes diferentes en cuanto a sus rasgos principales (el volumen, el objetivo, los temas considerados, las maneras y formas de elaboración). El punto de partida del entero *Diccionario* es la definición de la literatura hispanoamericana que la autora expone al comienzo de las “Notas introductorias” (“Uvodne napomene”), según la cual la literatura hispanoamericana comprende las obras en lengua española creadas dentro del marco de la tradición oral o escritas por los miembros de todas las comunidades (raciales, sociales, étnicos), autóctonas o inmigrantes, y eso tanto de obras de ficción como aquellas de contenido mitológico, histórico e informativo-documental, comenzando por el descubrimiento del Nuevo Mundo hasta la época contemporánea (1993: 3). La estructura del libro está determinada por la complejidad y abundancia de su contenido, que es tratado desde el punto de vista histórico, teórico y crítico literario.

En la primera parte, “Las literaturas prehispanicas” (“Prehispanske književnosti”), se destaca la importancia del sustrato prehispanico para una mejor comprensión de un gran número de obras modernas con respecto a sus temas, los motivos, los personajes legendarios y mitológicos, los símbolos, los conceptos astronómicos y astrológicos, así como las ideas sobre la vida, el mundo, el tiempo y el espacio (4). Por ello, en forma de la historia de literatura, se presentan las características de las civilizaciones prehispanicas en general y,

luego, se pasa a los rasgos de las obras literarias (líricas, épicas, dramas) de los principales pueblos precolombinos: los aztecas, los mayas y los incas.

La segunda parte, “Las literaturas nacionales” (“Nacionalne književnosti”), ofrece un panorama de las (19) literaturas hispánicas hecho también en forma de breve historia de literatura, con el objetivo de proporcionar una comprensión más fácil de la literatura hispanoamericana en su conjunto. Las investigaciones científicas de la relación de las literaturas nacionales frente a la literatura hispanoamericana realizadas durante las últimas dos décadas del siglo XX mostraron que la pluralidad del espacio cultural hispanoamericano demandó una necesidad de observar las letras desarrolladas en esta región como una entidad coherente, sobre todo gracias a un componente constante –el idioma español–, teniendo en cuenta también una gran variedad de peculiaridades específicas (5). A este respecto, las literaturas nacionales están representadas en el *Diccionario* de acuerdo con el criterio cronológico, es decir, a partir del descubrimiento del continente americano (1492) hasta la última década del siglo XX (1990).

La tercera parte, “Términos” (“Termini”), representa la parte teórico-literaria del *Diccionario*: contiene las explicaciones de los (81) términos característicos para la literatura hispanoamericana, que están presentados según un orden alfabético. Cada entrada en esta parte tiene adjunta la bibliografía selecta.

La parte de mayor extensión del *Diccionario* es la cuarta, con el subtítulo “Los escritores” (“Pisci”), que está hecha en forma de diccionario verdadero; abarca un amplio grupo de (201) escritores elegidos según los siguientes criterios relacionados con su obra: el valor estético y el significado dentro del marco tanto de la literatura nacional respectiva como de la literatura hispanoamericana en su totalidad. La autora admite que su selección, por un lado, es inevitablemente de carácter subjetivo y, por otro lado, no tiende a mostrar un equilibrio artificial en cuanto al número de los escritores pertenecientes a las literaturas nacionales (7). De tal modo, todos los escritores hispanoamericanos están divididos en cuatro grupos con respecto a la siguiente evaluación de su obra literaria: a) los autores cuya obra tiene valor permanente dentro del marco de la literatura hispanoamericana; b) los escritores cuyas obras representan el auge de las literaturas nacionales correspondientes; c) los escritores con las obras del valor estético-literario modesto que, sin embargo, tienen cierta importancia histórico-literaria tanto para la literatura nacional respectiva como para la literatura hispanoamericana; d) los escritores cuyas obras son del valor local dentro de la

literatura nacional. La selección fue realizada en cuanto a los autores de los primeros tres grupos. Los ensayistas, los críticos y los historiadores de la literatura hispanoamericana no están elaborados en forma de entradas particulares, pero sus juicios e ideas se pueden encontrar intercalados en el *Diccionario*. Cada entrada en esta parte del *Diccionario* contiene los siguientes elementos: los datos bio-bibliográficos sobre el autor, el análisis de sus obras principales (contenido, forma, personajes, estilo), la valorización estética e histórico literaria con respecto a los enfoques sincrónico y diacrónico, la interpretación de la poética del escritor, los títulos de las recientes ediciones en el español y de sus traducciones al serbio (cuando existen), la bibliografía selectiva (las monografías, los estudios, los artículos importantes) ordenada cronológicamente.

El *Diccionario de la literatura hispanoamericana* está equipado con suplementos de varias clases: “Cronología de los acontecimientos más importantes de la historia política, social y cultural de América Hispánica” (“Hronologija najvažnijih događaja iz političke, socijalne i kulturne istorije zemalja Hispanske Amerike”); “Bibliografía general” (“Opšta bibliografija”), que comprende diferentes manuales (las historias de la literatura hispanoamericana, las historias de las literaturas nacionales, los estudios, los diccionarios, las bibliografías, las antologías publicadas en el español y en el serbio); “Índice de términos” (“Indeks termina”) e “Índice onomástico” (“Indeks imena”). Ambos índices fueron preparados por Vesna Dickov, así como la traducción de la lista de contenidos al español (“Contenido”) y al inglés (“Contents”).

Casi dos décadas después, salió (2002) la monografía de Dalibor Soldatić bajo el título *Las contribuciones a la teoría de la nueva novela hispanoamericana (Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana)*, en 500 ejemplares, gracias a la Facultad de Filología de Belgrado y la casa editorial Nova svetlost de Kragujevac (véase Soldatić 2002). Este libro (299 páginas, 24 cm) es resultado de los muchos años que el autor lleva investigando y estudiando la literatura de la América Latina, especialmente la nueva novela hispanoamericana, que se convirtió en el campo de su más estrecha especialidad profesional. Según la advertencia del mismo escritor, los textos “Tres aspectos de la relación frente a la realidad en la novela hispanoamericana” (“Tri vida odnosa prema stvarnosti u hispanoameričkom romanu”) y “La novela hispanoamericana y la historia” (“Hispanoamerički roman i istorija”), que habían sido publicados anteriormente, se encuentran modificados y aumentados en la presente monografía (2002:7).

La dualidad conceptual de la literatura hispanoamericana se acentúa ya al principio de la monografía, en la “Nota introductoria” (“Uvodne napomene”), y consta del hecho de que la literatura hispanoamericana debe considerarse como una entidad única que, sin embargo, permita el desarrollo libre e independiente de las características nacionales de las literaturas de diecinueve países. Las circunstancias y condiciones específicas (el impacto de los imperios precolombinos, la conquista española, las luchas por el poder, la mezcla de las religiones, las guerras civiles, los golpes militares, las dictaduras, las juntas militares, etc.) determinaron un proceso también específico de evolución histórica de la literatura hispanoamericana. Teniendo en cuenta esa constatación, el autor deduce las siguientes conclusiones: a) la literatura hispanoamericana es un fenómeno específico en el contexto de la literatura universal y b) el estudio de la literatura hispanoamericana impone una interrogante sobre la validez de los enfoques tradicionales especialmente en cuanto a la periodización literaria (11-12). Por lo tanto, la metodología aplicada en la monografía se basa en la combinación de los criterios de evaluación universales con la penetración en el ambiente en que las obras literarias hispanoamericanas, sobre todo las novelas, fueron creadas.

La monografía del profesor Soldatić consta de tres partes que abarcan sus puntos de vista teórico y crítico literarios con respecto a la nueva novela hispanoamericana y su relación con la realidad, el análisis del pensamiento teórico de algunos escritores hispanoamericanos y la interpretación del estatus de la novela en la literatura hispanoamericana en general.

La primera parte de la monografía (compuesta de cuatro apartados) está dedicada a los problemas teóricos de la novela hispanoamericana. Se parte en el primer apartado, “Definiciones teóricas de la novela” (“Teorijske definicije romana”), de un breve resumen de varias definiciones de la novela en general y, luego, en el segundo apartado, “Teoría de la novela en el mundo hispanohablante” (“Teorija romana na španskom jezičkom području”), se presenta un panorama de varias ideas teóricas de los autores españoles (Juan Valera, José Ortega y Gasset, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán) y se observa la génesis y el desarrollo de la teoría literaria en la América Hispánica (Alfonso Reyes, José Antonio Portuondo, Leopoldo Zea, Emir Rodríguez Monegal, etc.). Tomando en consideración varias definiciones de la novela hispanoamericana, el profesor Soldatić acepta

aquella que aparece en el *Diccionario de la literatura hispanoamericana* de Ljiljana Pavlović-Samurović como la más precisa (37-38).

El tercer apartado, “La nueva novela hispanoamericana” (“Novi hispanoamerički roman”), contiene una visión sintética (el origen, el desarrollo, los rasgos principales) de la novela en la América Hispánica en sus aspectos principales: la novela moderna de los años treinta del siglo XX, la novela contemporánea de los años cuarenta y cincuenta y la nueva novela que apareció en los años sesenta del siglo pasado.

Al considerarla cultura hispanoamericana como resultado de la síntesis de las civilizaciones española e indígena y la literatura hispanoamericana en toda su disimilitud desde sus inicios de la europea, eso inevitablemente le lleva al autor en el cuarto apartado, “Actitud frente a la realidad como cuestión clave de la novela hispanoamericana” (“Odnos prema stvarnosti kao ključno pitanje hispanoameričkog romana”), a la conclusión de que el escritor hispanoamericano tendrá que asumir una actitud específica frente a la realidad objetiva y que la novela hispanoamericana desde los años cincuenta del siglo pasado ya había manifestado la necesidad de ampliar el concepto de realidad, es decir, de incorporar también la otra parte del mundo, que aparece en la literatura como imaginación o fantasía (65). Debido a todo lo dicho, se presta especial atención al análisis fundamental de las primeras apariciones y de los intentos de explicación teórica de los conceptos de realismo mágico, lo real maravilloso y literatura fantástica hispanoamericana.

En la segunda parte de la monografía, “El pensamiento teórico de los escritores hispanoamericanos” (“Teorijska misao hispanoameričkih pisaca”), el doctor Soldatić estudia e interpreta el pensamiento teórico de los siguientes (4) escritores hispanoamericanos que considera representativos, cada uno a su manera, de un estilo de pensamiento crítico teórico: a) Ernesto Sábato concluye que la novela hispanoamericana del siglo XX, con su dimensión metafísica y cognitiva que antes no tenía, afronta, en relación a la novela del siglo XIX, una nueva concepción de la realidad, más compleja y “verdadera”; b) Alejo Carpentier trata de definir el realismo maravilloso como el resultado de una manipulación intelectual con la realidad o de una visión específica de la realidad que tiene el artista o como el producto de la síntesis de los contextos históricos, sociales, políticos, económicos y culturales; c) Carlos Fuentes crea las observaciones más agudas sobre la evolución de la novela hispanoamericana desde el siglo XIX al siglo XX, de la sencillez épica a la complejidad dialéctica, del lenguaje que se somete a un determinismo lineal del tiempo hasta el lenguaje que rompe esa

fatalidad, liberando espacios simultáneos de lo real; d) Mario Vargas Llosa comprende la novela como una especie de rebelión contra la realidad, o mejor dicho como la destrucción simbólica de la realidad que ofrece al escritor las posibilidades de corregir, modificar o abolir la realidad real y sustituirla por la realidad ficticia.

La tercera parte de la monografía, “Estatus de la novela en la literatura hispanoamericana” (“Status romana u hispanoameričkoj književnosti”), contiene los puntos de vista del autor con respecto a la relación de la novela con los demás géneros literarios en la literatura hispanoamericana; sus reflexiones se basan en el concepto de la novela como un género literario especial, en el sentido de que supera los marcos de un solo género, pues comprende diversos tipos de discurso literarios y no literarios (219). El primer cambio en el estatus de este género se produjo, según el profesor Soldatić, en el proceso del abandono del realismo. Los años veinte y treinta del siglo XX trajeron más cambios después del establecimiento de los nuevos modelos (Kafka, Joyce, Proust) en la literatura universal. Otra vez, el nuevo cambio ocurrió después de la Segunda Guerra Mundial, cuando definitivamente la novela de las principales literaturas europeas ya no tenía por sí solo el estatus de un paradigma cultural (221). En cuanto al estatus presente, se comenta que la novela en el futuro se irá desarrollando o en la dirección de la virtud literaria o hacia los modelos simplificados que sirven para la diversión. Debido al hecho de que el pasado, presente y futuro son objeto de consideración de toda literatura, especialmente de la novela, se analiza también la relación que existe en la América Hispánica entre este género literario y la historia. Al observar el estatus de la novela hispanoamericana en el transcurso de los últimos treinta años del siglo XX como la expresión de una realidad determinada, la del Tercer Mundo, el autor concluye que precisamente la intención de explicar por qué ciertos países (Argentina, México, Venezuela o Chile) son subdesarrollados, hace la novela hispanoamericana interesante en el contexto de la literatura universal (240).

La monografía del doctor Soldatić está equipada con una bibliografía abundante y muy detallada que consta de una gran variedad de manuales utilizados (diccionarios, enciclopedias, biografías, bibliografías, bibliografías de bibliografías, historias de literatura, estudios, artículos, revistas), así como de datos bibliográficos sobre trabajos teóricos de los cuatro novelistas hispanoamericanos (Ernesto Sábato, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa) analizados en los capítulos respectivos. Al final del libro se encuentran el resumen y el contenido en español.

Conclusión

Las literaturas hispánicas tienen una larga tradición en cuanto a su presencia en Serbia. En esta recepción existe una diferencia entre la literatura española y la literatura hispanoamericana. El interés se centró en un primer momento (ya a mediados del siglo XIX) por la literatura española, de modo que la traducción de *Don Quijote* (1895) solo consolidó esta entrada en el horizonte de los lectores serbios. El comienzo de la recepción de la literatura hispanoamericana data de la primera mitad del siglo XX, o mejor dicho: coincide con la publicación (1930) de la primera traducción de un libro de un escritor hispanoamericano (se trata de la antología de cuentos *En la frontera [Na međi]* del autor peruano Ventura García Calderón).

Teniendo en consideración estos datos, se puede decir que el reflejo científico de las letras hispánicas, en formato de libro, apareció bastante tarde en Serbia. Ese tipo de recepción interpretativa empezó a desarrollarse (1982) con la monografía *Don Quijote* de Ljiljana Pavlović-Samurović. Hasta el día de hoy, el fruto del pensamiento crítico y teórico serbio en cuanto a las literaturas hispánicas se ve en los (10) libros publicados, de los cuales la mayoría (8) trata los problemas de la literatura española, mientras que los demás (2) se ocupan de la literatura hispanoamericana. Al investigar el periodo mencionado (de 35 años), se percibe que la dicha recepción llegó a su auge durante la primera década del siglo XXI, cuando fue impresa la mitad (5) de los libros comentados, de los cuales dos han tenido una segunda edición (*El libro sobre Cervantes*, 2002, 2004; *El teatro barroco español*, 2009, 2011). La actividad editorial relacionada con el pensamiento crítico serbio dedicado a las literaturas hispánicas se llevaba a cabo desde la capital (Belgrado) y en ella participaron, con frecuencia, varias instituciones serbias y extranjeras de manera directa como las editoriales Facultad de Filología, 3 libros, Agencia de Impresión de Manuales o con su ayuda financiera (el Gobierno de España, la Embajada de España en Belgrado, el Ministerio de Cultura serbio). Las tiradas de los libros críticos escritos por los autores serbios sobre las literaturas hispánicas varían desde las muy numerosas (2500-8000), conseguidas en el siglo pasado, hasta las más reducidas (300-1000) que caracterizan la producción del siglo XXI.

Los libros crítico-teóricos que aparecieron durante el periodo investigado (1982-2013) fueron escritos por los (6) doctores de más alto renombre académico (4 profesores de la Cátedra de los Estudios Ibéricos en la Facultad de filología y 2 consejeros en el Instituto de Literatura y Arte). Destacan especialmente, por el número de libros escritos, la profesora

Ljiljana Pavlović-Samurović (4), el profesor Dalibor Soldatić (2) y la profesora Jasna Stojanović (2). Solamente un libro (*Literatura española: Edad Media y Renacimiento*) es producto de la colaboración de dos autores (Pavlović-Samurović, Soldatić), el mismo que (junto con el *Diccionario de la literatura hispanoamericana* de Ljiljana Pavlović-Samurović) forma parte del corpus menor (2 libros) histórico-teórico literario, frente a la mayoría (8) de otros libros de carácter crítico y teórico literario (7 monografías, 1 diario). Los autores se han dedicado mayormente al estudio exclusivo de una u otra literatura hispánica, con la excepción de los profesores Ljiljana Pavlović-Samurović y Dalibor Soldatić, cuyo campo de trabajo científico abarcó tanto la literatura española como la hispanoamericana. También, rara vez el objetivo de interés fue el estudio comparativo sobre los impactos interliterarios (2007 - *Serbia y España* de la doctora Vidaković-Petrov) o la recepción en Serbia (2005 - *Cervantes en la literatura serbia* de la doctora Stojanović). En sus obras científicas y críticas, los autores serbios han aplicado los métodos filológicos más modernos al elaborar los datos disponibles más recientes y, por lo tanto, sus libros representaban, no pocas veces, trabajos pioneros que frecuentemente han tenido connotaciones didácticas relacionadas con la enseñanza universitaria.

En cuanto a los temas elaborados, se prestó el mayor interés a la obra de Miguel de Cervantes (4 libros), sobre todo a su novela *Don Quijote* (2 libros), con la cual empezó en el siglo XX este tipo de recepción interpretativa en Serbia (1982 - la monografía de la profesora Pavlović-Samurović) y que luego, en el siglo XXI, fue objeto del único libro hasta ahora publicado en relación con el problema de la traducción de una obra hispánica (2012 - el diario de la doctora Mančić). Si a estos libros sobre Cervantes se añade la obra de la profesora Stojanović sobre el teatro del Barroco, queda claro que el Siglo de Oro ha sido el periodo más trabajado (5 libros) por los autores serbios hasta hoy día. Teniendo en cuenta, también, la historia de la literatura española de la Edad Media y Renacimiento de los profesores Pavlović-Samurović y Soldatić, así como la monografía sobre *La Regenta* del profesor Karanović, se puede concluir que los autores serbios se han ocupado más frecuentemente del estudio del pasado (7 libros) que de la investigación de las letras hispánicas contemporáneas, salvo algunas excepciones como el libro comparativo *España y Serbia* de la doctora Vidaković-Petrov, el *Diccionario de la literatura hispanoamericana* de la profesora Pavlović-Samurović y la monografía sobre la nueva novela hispanoamericana del profesor Soldatić.

Los resultados de la investigación del pensamiento crítico y teórico serbio con respecto a las literaturas hispánicas, que están expuestos en el presente trabajo, muestran que este tipo de recepción interpretativa tiene un fuerte impulso en el siglo XXI. Teniendo en cuenta la intensidad editorial, así como la formación profesional de los autores, se impone la conclusión sobre la importancia de trabajo del Grupo de la Lengua Española y las Letras Hispánicas en la Facultad de Filología de Belgrado (desde 1971) y, también, de los proyectos desarrollados por el Instituto de Literatura y Arte de la misma ciudad. La calidad exquisita de los libros críticos y teóricos sobre las letras hispánicas, que son publicados hasta ahora en Serbia y que están escritos por los autores autóctonos, representa una base sólida tanto para las próximas actividades científicas y educativas como para el futuro estudio de las literaturas mencionadas.

Bibliografía

- KARANOVIĆ, Vladimir, *Ideologija liberalizma i tradicionalizam u romanu Regentkinja Leopolda Alas Klarina*, Beograd, Filološkifakultet, 2013.
- MANČIĆ, Aleksandra, *Vetrenjače na jezik: Dnevnik prevodenja Don Kihota*, Beograd, Službeni glasnik, 2012.
- PAVLOVIĆ-SAMUROVIĆ, Ljiljana, *Don Kihot Migela de Servantesa*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1982.
- y SOLDATIĆ, Dalibor, *Španska književnost: Srednji vek i renesansa. Knjiga I*, Svjetlost - Sarajevo, Nolit - Beograd, 1985.
- , *Leksikon hispanoameričkeknjiževnosti*, Beograd, Savremena administracija, 1993.
- , *Knjiga o Servantesu*, 1. ed., Beograd, Naučna, 2002.
- , *Knjiga o Servantesu*, 2. ed., Beograd, Naučna KMD, 2004.
- SOLDATIĆ, Dalibor, *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*, Beograd - Filološki fakultet, Kragujevac - Nova svetlost, 2002.
- STOJANOVIĆ, Jasna, *Servantes u srpskoj književnosti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- , *Špansko pozorište baroka*, 1. ed., Beograd, Filološki fakultet, 2009.
- , *Špansko pozorište baroka*, 2. ed., Beograd, Filološki fakultet, 2011.
- VIDAKOVIĆ PETROV, Krinka, *Srbija i Španija: Književne veze*, Beograd, Signature, 2007

Reyadh Mahdi Jasim
Shatha Kareem Al Shamaryá
Universidad de Bagdad
Irak

Errores gramaticales y semánticos en la traducción del Corán al castellano

Recibido – 16 de mayo de 2014 / Aceptado – 11 de septiembre de 2014

Resumen: Nuestra comunicación tiene como objetivo principal diagnosticar y comentar una serie de errores gramaticales y semánticos que han cometido los traductores del Corán al castellano, aunque no pretendemos que sea un estudio exhaustivo de todas estas faltas. Se trata de una introducción, para la cual ha bastado elegir como muestra unas pocas aleyas de diferentes suras de nuestro Libro Sagrado, traducidas por cinco traductores. Nuestro trabajo se centra en la comparación de las cinco traducciones: la de Julio Cortés, que es español y de fe católica; la de Muhammad Asad, judío austriaco converso al islam; la que se ha hecho desde la versión en inglés, traducida al castellano por Abdurrasak Pérez y el trabajo de dos españoles: Abdel Ghani Melara Navío y Raúl González Bórnez, católicos también convertidos al islam; y, por último, una traducción en tándem, versión directa del árabe, de dos musulmanes conversos, Ahmed Abboud y Rafael Castellanos.

Palabras clave: Historia de la traducción, El Corán, errores de traducción, traducibilidad, lengua árabe.

Abstract: Our investigation's aim is to diagnose the grammatical and semantically mistakes that had been made by translators in their work to translate the Holy Quran into Spanish, though we do not pretend to study all these mistakes. As an introduction, we choose a few verses of different Suras from our Holy book, translated by five translators: the Spaniard Julio Cortés, a Catholic; Mohammed Asad, an Austrian Jewish converted in to Islam; the translation made by Abdurrasak Pérez based on the English version, and the works of two Spanish translators: Abdel Ghani Melara Navío and Raúl González Bórnez. These two also converted into Islam. And, finally we have a direct translation from Arabic in a joint translation by two Muslims: Ahmed Abboud and Rafael Castellanos.

Key words: History of translation, the holy Quran, mistakes in translation, translatability, Arabic language.

1. Panorama histórico de las traducciones del Corán

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que una traducción del Corán no es el Corán, sino una interpretación de su significado: el Corán fue traducido muchas veces a varias lenguas, pero ninguna de estas traducciones se considera en sí misma como el Corán. El Corán parece ser uno de los libros más difundidos en el mundo y, si bien se ha traducido a muchos idiomas, los musulmanes consideran las traducciones solo “glosas interpretativas”.

Con el listado de las traducciones que comparamos a continuación no pretendemos abarcar todas las obras o interpretaciones que se han planteado o han surgido del Corán, pues nuestro objetivo no es ser exhaustivos.

La primera traducción del Corán fue hecha al latín, en 1143. El Corán, por su estilo único en la formulación de ideas y principios, atrajo la atención de muchos europeos, en particular, de sacerdotes y monjes. Estos últimos, para comprender las ideas y los principios expresados en el Corán, pidieron traducirlo antes de estudiarlo. De modo que esta primera traducción al latín del año 1143 fue impulsada y pagada –a sus expensas– por Pedro el Venerable, monje del monasterio de Cluny en Francia y responsable de monasterios en España. La realizaron dos monjes en Aragón: el inglés Robert de Ketton y el alemán Hermann de Carintia. De esta suerte, el mundo cristiano pudo leer por primera vez una traducción de los textos coránicos, realizada y difundida bajo el patrocinio de Cluny (Martínez Gázquez 2005: 11-14) e impresa por primera vez en 1543 en Basilea (Suiza). Pero esta versión era una traducción muy “libre” que contenía muchas supresiones y adiciones y que se alejaba del texto original. El objetivo específico de Pedro el Venerable, al ordenar esta traducción, era denigrar el islam a través de una traducción sesgada y manipuladora de su libro sagrado. Desde entonces, muchas traducciones realizadas por orientalistas se han hecho con este mismo propósito.

La traducción latina de Ketton, sin embargo, no es la única que conocemos. En la Edad Media no se traduce el texto sagrado, sino que a lo sumo se le dota de glosas que explican el original. Entre esta y la traducción elaborada por Ludovico Marracci (Padua, 1698), se sitúan la de Marcos de Toledo (terminada entre 1209-1213); la de Juan de Segovia (1458), de la que solo se conserva el prólogo; la misteriosa traducción atribuida al Patriarca de Constantinopla, Cirilo Lúcaris (1572-1638), y el no menos misterioso proyecto de traducción ideado por el franciscano Dominicus Germanus de Silesia a mediados del siglo XVII. En los siglos posteriores, aparecen sucesivamente otras traducciones como la de

Joaquín García Bravo (1907), la de OBBJ (1931) y la de Rafael Cansinos Assens (1951) en el marco de su obra *Mahoma y el Korán* (reeditada por Arca Ediciones, 2006). Es una traducción directa, más literal que literaria, e íntegra, concluida alrededor de 1951 y publicada en 1951 por Aguilar. Para el autor sevillano la traducción del Corán es algo imposible: “Es un fruto tan típico del genio árabe, y es tan personal entre las de su rama la lengua en que se plasmó, que resulta punto menos que imposible trasladar a otra lengua, y menos a una de la rama aria, sus bellezas de concepto y sus primores de estilo.” (Cansinos Assens 2006: iv) Quizá por ello Cansinos –uno de los grandes traductores del siglo XX– optó por hacer una traducción literal, no literaria. Le siguieron la de Rafael Castellanos y Ahmed Abboud (1952), aprobada por la Liga Islámica Mundial, y *El Corán* de Juan Vernet, que tiene muchas ediciones, algunas excelentes, con la doble numeración de las aleyas; la primera parece ser la de Planeta 1963, que tiene un estudio y análisis introductorio muy completo. Entre las más divulgadas se encuentra la traducción de arabistas de la talla de Julio Cortés, editada por primera vez en 1979 (Editorial Nacional) y reeditada desde 1986 hasta 2005, en volumen bilingüe por Herder, que también ha contado con una difusión bastante importante (hasta 9 ediciones distintas). La de Juan Vernet se viene reeditando desde el año 1953 en las editoriales Plaza y Janés, Clásicos Universales y Planeta, entre otras. Está también la de Ahmadiyya (1988).¹ La de Melara Navío (1998), obra de un converso español, Abdel Ghani Melara, se editó y difundió desde Arabia Saudí y también fue editada por la editorial española Nuredduna. Esta es la utilizada por el *Centro del Rey Fahd para la Traducción del Sagrado Corán*, la institución que hoy día invierte más dinero en la traducción, edición y promoción del Corán (Arias Torres 1997: 266). Una traducción interpretativa, con muchas notas eruditas, es la de la editorial La Fuente, con sede en los Estados Unidos y vinculada al movimiento turco liderado por Fethullah Gülen. Como traducción comentada, la más aconsejable para un lector castellano es, sin duda, la de Muhammad Asad, editada por la Junta Islámica. Es una traducción pensada para un lector occidental, en el sentido de que es explicativa, y que racionaliza bastantes cosas que en el original pueden ser ambiguas. A partir de la versión en inglés que hizo Muhammad Asad, fue retraducida al español por Abdurrasak Pérez y publicada por la Junta Islámica en 2001. Citemos también la traducción de International Islamic Publishing House (2004).

¹ Movimiento islamista fundado en la India por Mirza Ghulam Ahmad en 1889.

En 2006, fue publicada la última traducción del Corán, hecha por Raúl –o Ŷa‘far– González Bórnez, que estudió en Irán varios años. Para la traducción y los comentarios ha consultado, como afirma el mismo traductor, fundamentalmente dos grandes exégesis coránicas, el *Tafsīr Nemune* y el *Tafsīr al-Mizān* (2008: xxi). Su traducción se basa en la versión Hafs de la lectura ‘Asin, que es la más popular en el mundo islámico (González Bórnez 2008: xxiv). El autor, Raúl “Ŷa‘far” González Bórnez, nació en Madrid e inició sus estudios islámicos en 1983, en la ciudad iraní de Qum, uno de los centros más importantes del mundo dedicados al islam. En la Facultad Sadeq estudió Lengua Persa, Morfología y sintaxis de la Lengua Árabe, Doctrina islámica, Práctica legal, Lógica, Teología y Filosofía. González reparte su residencia entre la ciudad iraní y la capital española.

2. Traducibilidad del Corán

El Corán es una fuente inagotable de conocimiento, que ha sido y sigue siendo un objeto de estudio desde los más diversos enfoques. Desde su revelación (hace casi 15 siglos), ha ido generando a su alrededor una rica literatura, desarrollada tanto por musulmanes como por no musulmanes, arabófonos o no, e incluso por orientalistas occidentales. Fruto de esa ingente labor lo encontramos en las innumerables exégesis (*tafsīr* o *tafāsīr*) que han abordado este tema de investigación, desde perspectivas a veces tan distantes entre sí como la lingüística (léxica, retórica, textual), la política, la teología, el derecho, el esoterismo, y un largo etcétera. Es importante tener en cuenta que, para comprender los significados más profundos del Corán, a menudo hay que recurrir a dichas exégesis:

La interpretación del Corán no es una tarea que pueda hacer cualquiera. A través de la historia los eminentes maestros del Islam, tanto Sunnies como Shiíes, han escrito numerosos libros sobre esta materia y sus esfuerzos han sido, por supuesto, muy valiosos. Pero cada uno de ellos ha escrito bajo el punto de vista de su propia especialización y conocimiento, e interpretaron solamente ciertos aspectos del Corán y no se puede saber si de manera completa. (González Bórnez 2008: xxii)

Reyadh Mahdi Jasim
Shatha Kareem Al Shamary

Un gran gnóstico andaluz del siglo XII describe acertadamente esta obra diciendo que “[e]l Corán, océano máximo, cuyo abismo es insondable porque no tiene fondo al cual se pueda llegar, ni orillas a las cuales arribar” (Asín 1981: 32).

El creciente interés por el islam hace que cada vez más personas se acerquen al Corán tratando de entender qué es el islam y qué pretenden los musulmanes, pero se topan con un texto que no responde a una estructura narrativa habitual, a menudo plagado de términos arcaicos y/o difíciles de entender. El Corán se ha traducido a muchas lenguas además de la española. Las traducciones españolas acumulan una experiencia de cinco siglos y tienen gran importancia para los musulmanes que no entienden la lengua árabe. Cabe mencionar que no hay una traducción perfecta del Corán y siempre se encuentran errores. Esto se debe a la estructura de la lengua árabe, que es totalmente diferente de la de las lenguas europeas. Citemos al respecto las palabras de Vega:

Aquel que pretenda traducir de una lengua a otra y se proponga traducir siempre una palabra dada únicamente por otra que le corresponda, guardando el orden de los textos y el de los términos, tendrá que esforzarse mucho para finalmente conseguir una traducción incierta y confusa. Este método no es el correcto. El traductor debe, sobre todo, aclarar el desarrollo del pensamiento, después escribirlo, comentarlo y explicarlo de modo que el mismo pensamiento sea claro y comprensible en otra lengua. Y esto sólo se puede conseguir cambiando a veces todo lo que precede y le sigue, traduciendo un solo término por más palabras y varias palabras por una sola, dejando aparte algunas expresiones y juntando otras, hasta que el desarrollo del pensamiento esté perfectamente claro y ordenado y la misma expresión se haga comprensible, como si fuera típica de la lengua a la que se traduce. (1994: 87)

Una traducción del Corán es tan solo una explicación semántica con otras palabras. Pretende simplemente dar una idea del significado, pero no lo consigue y, de hecho, ninguna traducción puede reproducir la forma original del libro sagrado. Para la mayoría de los exégetas musulmanes, las traducciones del Corán no poseen nunca ese valor. El Corán es la palabra de Dios revelada en lengua árabe y en un estilo milagrosamente bello y

absolutamente inimitable. Por otra parte, no está permitido el empleo de las traducciones en el oficio litúrgico. Por tanto, estas solo poseen valor como medio de divulgación universal del mensaje islámico o como fórmula de acceso para los musulmanes no arabófonos a las enseñanzas contenidas en el texto sagrado, pero siempre entendidas como comentarios y a poder ser acompañados del texto original en árabe (Arias Torres 1998: 103).

En la introducción de la traducción de Melara, el propio ministro saudí de Asuntos Islámicos, *Awqāf*, Propagación y Orientación reconoce que:

Somos conscientes de que la traducción de los significados del Noble Corán, por muy precisa que sea, será incapaz de expresar íntegramente los sublimes significados que encierra el texto del inimitable Corán y que los significados que expresan son el resultado del nivel alcanzado por el conocimiento del traductor en la comprensión del noble libro de Allah y, en este sentido, debe considerarse una obra sujeta a error y carencia, como todas las obras del hombre. (Melara Navío, 1998: s/n)

Sobre la traducción de Melara, citemos la opinión de Mikel de Epalza:

Parece tener cada vez mejor difusión y aceptación, por la forma como ha sido hecha y por su claridad de conceptos, de estilo y de tipografía, a la que se añade el que la tercera edición, bilingüe, tiene el aval de la editorial saudí con sede en Medina, especializada en traducciones bilingües del Corán, y que su extensa red de distribución, es prácticamente gratuita. (2008: 130)

Dice el traductor del Corán, Rafael Cansinos Assens, que “hay que ser poeta para sentir *El Korán*”, pero, además, “hay que ser un arabista para sentirlo plenamente, leyéndolo en el original” (Cansinos Assens 2006: xii). Para Cansinos la traducción de *El Korán* es algo imposible por definición: “Es un fruto tan típico del genio árabe, y es tan personal entre las de su rama la lengua en que se plasmó, que resulta punto menos que imposible trasladar a otra lengua, y menos a una de la rama aria, sus bellezas de concepto y sus primores de estilo” (Cansinos Assens, op. cit: xiv). El Corán es intraducible e inabarcable en su profundidad, pero al mismo tiempo, se presta e invita a su entendimiento y traducción, por su cadencia

rítmica llena de contenido, por la reiteración y sencillez de su mensaje, por su lenguaje, a veces sorprendentemente cinematográfico. Al traducirlo, es imposible conservar la elegancia literaria, la elocuencia y la cadencia musical que hay en él, pero, junto a sus maravillosas complejidades estéticas, sorprenden la simplicidad y claridad de su estilo, que surgen de la sencillez y economía de su vocabulario y de su estructura sintáctica, tanto en las frases cortas propias de los capítulos revelados en La Meca como en las largas frases de los capítulos revelados en Medina (González Bórnez 2008: xxiii).

3. Análisis Comparativo

Como bien dice Valentín García Yebra: “La traducción palabra por palabra es a veces posible entre lenguas más o menos afines tipológicamente [...], la posibilidad de esta clase de traducción se reduce en proporción a la distancia tipológica que separa a las dos lenguas implicadas” (1997: 414-415). Pero la literalidad no es la única fuente de problemas, pues las estrategias para esquivarla pueden llevar a deformaciones de otra naturaleza. Basta con escoger algunos fragmentos coránicos de diferentes traductores para encontrar siempre motivos de polémica al respecto:

En el sura al-Fath, 48 (La Victoria)² aleya 10:

يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ (سورة الفتح. الآية 10)

La mano de Dios está sobre sus manos. (Abdurrasak)

La mano de Dios está sobre sus manos. (Castellanos/Abboud)

La mano de Alá está sobre sus manos. (Cortés)

La mano de Dios está sobre sus manos. (González)

La mano de Allah estaba sobre sus manos. (Melara)

Uno de los traductores, en este caso Melara, hizo un uso injustificado del imperfecto de indicativo. El presente es más correcto porque denota atemporalidad. Todos

² Hemos adoptado la versión de González en la traducción de los nombres de los suras porque creemos que es la que más se ajusta al significado en árabe.

han traducido literalmente la aleya, aportando algunos una nota aclaratoria y explicativa que hace referencia al suceso (juramento de fidelidad de al-Ḥudaybiya).

En la aleya 157 del sura al-‘Arāf, 7 (Los lugares elevados) encontramos:

الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْنُوبًا عِنْدَهُمْ فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ الْأَعْرَافِ (157)

[...] para aquellos que han de seguir al [último] Enviado, el Profeta iletrado a quien encontrarán descrito en la Tora que ya tienen, y [más tarde] en el Evangelio [...] (Abdurrasak)

[...] que sigan al Apóstol, el Profeta iletrado que hallarán mencionado en su propia Biblia y el Evangelio [...] (Castellanos/Abboud)

[...] a quienes sigan al Enviado, el Profeta de los gentiles, a quien ven mencionado en sus textos: en la Tora y en el Evangelio [...] (Cortés)

Aquellos que sigan al Mensajero, el profeta iletrado al que encuentran descrito en la Torá y el Evangelio [...] (González)

Esos que siguen al Mensajero, Profeta iletrado, al que encuentran descrito en la Torá y en el Inyil [...] (Melara)

Todos los exégetas coinciden en que el vocablo - الْأُمِّيَّ - hace referencia a que el Profeta no sabía leer ni escribir, como garantía de que el mensaje que transmite procede directamente de Dios y de que no lo ha leído en las Sagradas Escrituras anteriores y, al mismo tiempo, quiere subrayar el hecho de que todo su conocimiento acerca de los profetas anteriores y de los mensajes transmitidos por ellos procedía solo de la inspiración divina, y no de que estuviera familiarizado con la Biblia en sí. El único traductor que se ha desviado –con o sin intención– de la versión original es Julio Cortés, al utilizar la frase “de los gentiles”. Si consultamos el término “gentil” en los diccionarios españoles, descubrimos que puede referirse a los “goy”, término usado por los judíos para referirse a las naciones o

individuos no judíos, aunque también se refiere a los paganos –الوثنيون–, término que suele aplicarse a las personas que tienen creencias religiosas diferentes del cristianismo. En todo caso, el término no tiene que ver con el mensaje que pretende transmitir la aleya. En la versión de Castellanos/Abboud observamos que traducen - الرَّسُولَ - como *apóstol* - حواري -, pero que se refiere hoy a los discípulos de Jesús, por lo tanto, estaría más acertado el uso de la palabra “Enviado”.

En cuanto al sura de Yūsuf, 12 (José), aleya 5:

قَالَ يُبْنَىٰ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا (سورة يوسف: 5)

[Jacob] respondió: “¡Oh hijo mío! No cuentes tu sueño a tus hermanos no sea que [por envidia] tramén una intriga contra ti [...] (Abdurrasak)

Le dijo: “¡Oh, hijito mío! No refieras tu sueño a tus hermanos para que no se confabulen arteramente contra ti [...] (Castellano/Abboud)

Dijo: "¡Hijito! No cuentes tu sueño a tus hermanos; si no, emplearán una artimaña contra ti [...] (Cortés)

Dijo: «¡Oh, hijito! No cuentes tu visión a tus hermanos, pues tramarán algo contra ti. (González)

Dijo: ¡Hijo mío! No cuentes tu visión a tus hermanos porque si lo haces tramarán algo contra ti [...] (Melara)

Melara y González traducen la palabra árabe - رؤيا - como “visión”, otros como “sueño”, pero “visión” se escribe en árabe رؤي. Aunque las supersticiones difuminen a veces la frontera entre ambos conceptos, “tener visiones” y “soñar” son cosas distintas. Notamos también que Abdurrasak añade a veces “precisiones” suyas entre corchetes, por ejemplo, “[por envidia]” o “[Jacob]”, que no figuraban en el texto original. Por otra parte, en la aleya,

Jacob llama cariñosamente a su hijo José, usando la forma diminutiva “hijito mío” - بَنِيَّ - que no ha sido reflejada en las versiones de Abdurrasak y Melara.

وَأَبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ (يوسف: 84)

[...] y sus ojos se nublaron por el dolor que le embargaba. (Abdurrasak)

[...] y se cegó de pena; porque estaba angustiado [...] (Castellanos/Abboud)

Y, de tristeza, sus ojos perdieron la vista. Sufría en silencio [...] (Cortés)

Y sus ojos se volvieron blancos de la tristeza, pero reprimió su exasperación. (González)

[...] y sus ojos, de tristeza, se volvieron blancos mientras reprimía la ira de su dolor

[...] (Melara)

La expresión - وَأَبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ - se refiere a la ceguera –sea provisional o permanente–, pero alude en el Corán a que Jacob se quedó ciego tras haber escuchado la noticia de la desaparición de su hijo menor, José. Parece que algunos traductores no han consultado ninguna exégesis y han decidido arbitrariamente que se trataba de una ceguera figurada. Al consultar la interpretación de la aleya en el *Tafsir al-Mizān* del al-Tabtaba'i, nos damos cuenta de que alude a la ceguera de Jacob por su hijo. Comenta al-Tabtaba'i que en otra aleya “93” del mismo sura demuestra que es una expresión que hace alusión a la pérdida de la vista “أذهبوا بقميصي هذا فآلقوه على وجه أبي يأت بصيرا” (Llevar esta “camisa” mía y ponédla sobre el rostro de mi padre, recuperará la vista).

Vemos en el mismo sura, aleya 18:

وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصَةٍ بِدَمٍ كَذِبٍ (سورة يوسف: 18)

Y presentaron su túnica manchada de sangre falsa. (Abdurrasak)

Luego, le mostraron su túnica falsamente ensangrentada. (Castellanos/Abboud)

Y presentaron su camisa manchada de sangre falsa. (Cortés)

Y trajeron su camisa manchada de sangre falsa. (González)

Y enseñaron una túnica con sangre falsa. (Melara)

Antiguamente, los árabes no utilizaban camisa, sino túnica. Por ello, la traducción correcta de قميص sería *túnica*. Además, Melara ha omitido el determinante posesivo “su”, ه, que se refiere a la túnica de José, información importante puesto que el contexto no la señala por sí solo.

Similar error se repite en la aleya: وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ

En aleya 24 del mismo sura de José:

وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهَا وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ (سورة يوسف: 24)

Y, en verdad, ella le deseaba y él la deseó; [y habría sucumbido] de no haber visto [en esta tentación] una manifestación de la verdad de su Sustentador. (Abdurrasak)

He aquí que ella decidió a que la cubriese y él habría accedido a ello, de no ser que percibió la prueba de su Señor. (Castellanos/Abboud)

Ella lo deseaba y él la deseó. De no haber sido iluminado por su Señor [...] (Cortés)

Ciertamente, ella le deseaba y él la hubiese deseado si no hubiera visto en ello una prueba de su Señor. (González)

Ella lo deseaba y él la deseó, pero vio que era una prueba de su Señor. (Melara)

En cuanto a esta aleya, Cortés, Abdurrasak y Melara traducen erróneamente la estructura condicional. En هَمَّتْ بِهَا وَهَمَّ بِهَا se usa el mismo verbo, هَمَّ, pero cada uno tiene una denotación diferente: ella lo deseaba e insistía en seducirlo, pero Yūsuf (José) resiste y la rechaza desde el comienzo. Hay que tener en cuenta que el marcador condicional لَوْلَا tiene un carácter hipotético-contrafáctico, es decir, que si la cláusula antecedente o la condición se realiza, la cláusula consecuente no se cumplirá, en otras palabras: la condicionante impide la realización de la condicionada. La posición de la consecuente هَمَّ بِهَا va antepuesta a la

antecedente رأى برهان ربه y al marcador condicional لو لا. Es la misma estructura de la aleya 10 del sura “El Relato” (وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَىٰ فَارِعًا إِنْ كَادَتْ تُنْبِئِي بِهِ لَوْلَا أَنْ رَبَّنَا عَلَىٰ قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ) الْمُؤْمِنِينَ, cuya traducción es “El corazón de la madre de Moisés quedó desolado y a punto habría estado de revelar lo ocurrido si no hubiésemos fortificado su corazón para que fuese de los que tienen fe.” Por otra parte, las reglas de la recitación del Corán permiten una pausa breve después de “ella lo deseaba”, pero no tras “él la deseó”. Así, la oración compuesta por coordinación copulativa podría expresar esta relación insertando una hipotética en la segunda coordinada: “ella lo deseaba y él –si no hubiese visto una prueba de su Señor– hubiese cedido a la tentación.”

A continuación, en la misma aleya:

كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ (سورة يوسف: 24)

[...] así [lo dispusimos] para apartar de él todo mal y toda acción indecente.

(Abdurrasak)

Procedimos así para alejarle de la felonía y la obscenidad. (Castellanos/Abboud)

Fue así para que apartáramos de él el mal y la vergüenza. (Cortés)

Así hicimos para apartar de él el mal y la indecencia. (González)

Fue así para apartar de él el mal y la indecencia. (Melara)

Cortés, en su versión, ha traducido el sustantivo الْفَحْشَاءَ como “vergüenza”, ambiguo por ser a la vez activo y pasivo, creemos que las traducciones correctas son las demás.

En otra aleya 74:

قَالُوا فَمَا جَزَاؤُهُ إِنْ كُنْتُمْ كَذِبِينَ (سورة يوسف: 74)

[Los egipcios] dijeron: “Y, ¿cuál será la retribución por esta [acción] si [se demuestra que] sois mentirosos?” (Abdurrasak)

Reyadh Mahdi Jasim
Shatha Kareem Al Shamary

Les dijeron: “¿Cuál será entonces, el castigo del culpable si es que mentís?”
(Castellanos/ Abboud)

Dijeron: “Y, si mentís, ¿Cuál será su retribución?” (Cortés)

Ellos dijeron: “¿Cuál será el castigo si estáis mintiendo?” (González)

Dijeron: Y si estáis mintiendo, ¿qué castigo os damos? (Melara)

El sustantivo “جزاء” aquí significa el castigo o pena y es ambiguo y arriesgado traducirlo por “retribución”, que, salvo en contexto claramente irónico, bien podría designar una recompensa, tal como lo han hecho algunos traductores.

Un error parecido se repite en la traducción de la aleya “ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ ”
”سُوءًا” .

En el sura al-Fath, 48 (La Victoria) en las dos primeras aleyas del *Noble Corán* leemos lo siguiente:

إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا (1) لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ (2) (الفتح: 1 و 2)

Ciertamente, [Oh Muhámmad,] te hemos dado una clara victoria (1) para que Dios te muestre Su perdón por todas tus faltas, pasadas y futuras (2) [...] (Abdurrasak)

Por cierto que, te hemos predestinado una infalible victoria (1), para que Dios perdone tus faltas pasadas y futuras (2) [...] (Castellanos/Abboud)

Te hemos concedido un claro éxito (1). Para perdonarte Alá tus primeros y tus últimos pecado (2) [...] (Cortés)

En verdad, [Muhammad] te hemos proporcionado una victoria evidente (1) para que Dios te disculpe de los cargos anteriores y de los últimos(2) [...] (González)

Te hemos dado una clara apertura (1) para que Allah te perdonara tus faltas pasadas y las que pudieran venir (2) [...] (Melara)

La mayoría de los traductores ha traducido la segunda aleya erróneamente “para que Dios te perdone tus pecados (o faltas) pasados y por venir”, pero, según el libro de exégesis de *al-Mizān*, el término “ذنب” no se utiliza aquí como “pecado”, sino como “cargo”, como en el sura “Los Poetas, 26:14” (وَلَهُمْ عَلَىٰ ذَنْبٍ فَأَخَافُ أَنْ يَقْتُلُونِ), cuya traducción es “¡Y tienen cargos contra mí y temo que me maten!”. Es un término propio de la justicia terrenal, designando una “acusación” que posteriormente habrá de probarse, y se refiere en este caso a los *cargos* que contra él tenían los Quraysh antes de la emigración, por hablar en contra de sus dioses y enfrentarse a su autoridad y, después, por enfrentarse a ellos en combate y derramar la sangre de sus familiares y amigos. En cuanto a la primera aleya, Melara ha traducido literalmente la palabra فتح, como “apertura”, pero en este contexto lo correcto es “victoria” o “éxito”.

En el sura de aš-Šūrā 42 (La Consulta), la aleya 52:

وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَىٰ صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ (الشورى: 52)

Ciertamente, tú has de guiar también [a los hombres por medio de él] al camino recto. (Abdurrasak)

Por cierto que, encaminarás hacia verdadera senda. (Castellanos/Abboud)

Ciertamente, tú guías a los hombres a una vía recta. (Cortés)

Y, en verdad, tú guías hacia un camino recto. (González)

Es cierto que tú guías hacia un camino recto. (Melara)

Abdurrasak ha traducido el verbo تَهْدِي añadiendo una perífrasis verbal modal que, en español moderno, expresa una obligación (haber de), mientras que en la versión original no hay ningún valor modal de obligación, sino un futuro, tiempo que, aunque en español proceda etimológicamente de una perífrasis obligativa, tiene principalmente, entre sus significados modernos, el de la anticipación, ya sea racional o profética.

En la aleya 10 del sura Ad-Dāriyāt, 51 (Los vientos) encontramos:

فُقِلَ الْخَرُصُونَ (الذاريات: 10)

No hacen sino destruirse a sí mismos, quienes son dados a conjeturar sobre lo que no pueden verificar. (Abdurrasak)

¡Malditos sean los mendaces, [...] (Castellanos/Abboud)

¡Malditos sean los que siempre están conjeturando [...] (Cortés)

¡Que mueran los mentirosos! (González)

¡Que mueran los embusteros! (Melara)

Abdurrasak ha hecho una adaptación interpretativa-explicativa de la aleya, eliminando su carácter ilocutivo de imprecación. Una posible justificación sería que, literalmente, la expresión فُقِلَ denota también “él fue muerto” y no sólo la imprecación volitiva-futura “¡muera!”. Dado que una traducción literal de esta expresión –tanto si se entiende como declaración de un hecho ya realizado o como una imprecación– carecería aquí de sentido, muchos comentaristas (entre ellos Tabari) lo interpretan como: “él queda excluido de la gracia de Dios”, “muerto” espiritualmente por su acción o actitud; de ahí la traducción de Abdurrasak por “se destruye a sí mismo”. Más discutible aún resulta convertir la conjetura en mentira o embuste, conceptos muy alejados entre sí. En las traducciones de Cortés y Castellanos/Abboud notamos que el verbo فُقِلَ se ha interpretado como una maldición, exégesis que defienden algunos comentaristas del Corán.

4. Conclusiones

Como conclusión, podemos afirmar que esta breve muestra de algunos textos o aleyas coránicas no pretende, en ningún momento, despreciar la gran labor que han realizado los cinco traductores, tarea que todos han coincidido en calificar de difícil. No obstante, teniendo presente que, como hemos dicho al principio, ninguna traducción vale como la versión original en árabe, han podido reflejar y traducir el sentido del Corán, a diferencia del carácter sesgado de las primeras traducciones, que parecían buscar

argumentos contra el islam en sus propios textos, más que entenderlo o buscar un punto de encuentro entre ambas religiones, la cristiana y la musulmana.

En cuanto al análisis de los errores gramaticales y semánticos que han cometido algunos traductores, sin duda alguna, la responsabilidad que el traductor adquiere al verter los textos coránicos resulta extrema, ya que no se comporta como un intérprete sino como un mediador que intenta poner en buena comunicación dos formas distintas de pensar y de ver el mundo, sin otro fin que el mutuo enriquecimiento a través del conocimiento de lo bueno y lo malo que posee cada grupo cultural o de civilización. La traducción del detalle no es independiente de la comprensión del todo. En consecuencia, es inevitable que haya errores de traducción de textos religiosos, teniendo en cuenta que se trata de un lenguaje, muchas veces, de difícil alcance de comprensión hasta para nosotros mismos, los musulmanes arabófonos.

En los errores de las cinco versiones de este “botón de muestra”, notamos que la mayoría de los traductores o ha acudido a la literalidad o la ha reinterpretado erróneamente, de manera que un lector hispanohablante nunca llegaría a entender el sentido del original. En muchas ocasiones, se muestra que la labor del traductor se manifiesta condicionada por factores ajenos, como el cliente o mecenas de la traducción, el destinatario de la misma y el efecto que se pretende conseguir. Además, la traducción, como la exégesis, tiene características especiales de acuerdo con la ideología y la motivación.

Bibliografía

- ALIM SHAWQI, Shaker, *Papel de los arabistas en la traducción del sentido del Sagrado Corán*, Estudios de la Universidad Internacional Árabe, Volumen IV, 2007:57-74.
- AL-TABTABAI, Sayed M. H., *Al mizân en la interpretación del Corán*, Corrección y supervisión de Husain al Alami, Beirut, Publicaciones de la Fundación al Alami, 1997.
- ARIAS TORRES, Juan Pablo, “Apuntes para una historia de la traducción del Corán al español”, en *TRANS*. Número 2, 1997:173-176.
- , “Bibliografía sobre las traducciones del Alcorán en el ámbito hispano”, en *TRANS*, Número 11, 2007: 261-272.

Reyadh Mahdi Jasim
Shatha Kareem Al Shamary

- , "Moda y religión: la decencia en el vestir según varias traducciones del Corán", en *Modas y Sociedad, estudios sobre: educación, lenguaje e historia del vestido*, Granada, Centro de Formación Continua de la Universidad, 1998: 103-111.
- ASAD, Muhámmad, *El mensaje del Qur'an*, Córdoba, Junta Islámica, Centro de Documentación y Publicación, 2001.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *El Korán*, Madrid, Arcas Ediciones, (2006).
- CASTELLANOS, Rafael, y ABBOUD, Ahmed, *El Sagrado Corán*, nueva versión castellana directamente del arábigo original, Buenos Aires, Editorial Arábigo-Argentina "El Nilo, 1953.
- CORTÉS, Julio, *El Sagrado Corán*, San Salvador, Edición Electrónica: Biblioteca Islámica «Fátimah Az-Zahra» Musulmanes Shiitas de El Salvador, 2005.(acceso el 14/11/2013)
- EPALZA, Mikel de et al., *El Corán y sus traducciones: propuestas*, Alicante, Universidad, 2008.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1997.
- GONZÁLEZ BÓRNEZ, Raúl, *EL CORÁN*, Qum, Centro de traducciones del Sagrado Corán, 2008.
- MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José, "Las traducciones latinas del Corán, arma anteislámica en la cristiandad medieval", en *Cuaderno de Cemyr*, N. 13, 2005:11-27.
- MELARA NAVÍO, Abdelghani, *El noble Corán y su traducción – comentario en lengua española*, Medina, Complejo del rey Fahd para la edición del texto del Noble Corán, 1998.
- PALACIOS, Miguel Asín, *La epístola de la santidad de Ibn 'Arabi de Murcia*, Madrid, Hiperión, 1981.
- VEGA, Miguel Ángel, *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.

LOGOTHETES



Gabriella Menczel

Universidad Eötvös Loránd, Budapest
Hungria

Viajes transatlánticos en la narrativa de Roberto Bolaño

Recibido – 13 de mayo de 2014 / Aceptado – 12 de octubre de 2014

Resumen: El viaje es uno de los motivos estructuradores de la novela de Roberto Bolaño del año 1998, *Los detectives salvajes*. La narración multiplicada por los mosaicos discursivos de un amplio abanico de voces queda enmarcada por el diario personal de uno de los protagonistas que participan en la búsqueda de varios miembros de un grupo de poesía vanguardista en México, los llamados "real visceralistas". El fragmentarismo, los desplazamientos continuos, la yuxtaposición espacio-temporal de los monólogos sugieren la impresión de una dislocación irremediable tanto en el nivel del macrotexto como en el de los microdiscursos. El tema de la investigación emerge como metáfora de la escritura y la posible lectura del texto, o bien, de la imposibilidad de la lectura en el sentido pauldemaniano.

Palabras clave: desplazamiento, fragmentarismo, investigación, yuxtaposición metonímica, vacío

Abstract: Travel is one of the principal motives of the structure in Roberto Bolaño's novel, *The Savage Detectives* (*Los detectives salvajes*, 1998). The multiplied narration offers the impression of scattered mosaics which are assembled by a great number of narrators' monologues. It is also reframed by the personal diary of one of the main characters who takes part in the search for some members of the vanguard poets called "real visceralists" in Mexico. Fragmentation, continuous displacements and the juxtaposition of the monologues in space and time lead to the definite dislocation at both macrotextual and microtextual level. Search, investigation and pursuit become the metaphors of writing and possible readings of the novel, or rather imply the impossibility of any reading of the text, as Paul de Man understands it.

Key words: displacement, fragmentation, investigation, metonymical juxtaposition, emptiness

Los personajes de *Los detectives salvajes* (1998), la gran novela de Roberto Bolaño (ganador del Premio Rómulo Gallegos en 1999), viajan “incansable y desesperadamente en búsqueda de un territorio que se verificará inaccesible”, según lo ha afirmado Fernando Saucedo Lastra (2008: 796). Las palabras de Bolaño que podrían incluso servir como epígrafe de mi trabajo suenan así: “[...] es como si el Polo Norte hubiera descendido sobre el DF” (1998: 554). Esta es una frase que pronuncia uno de los muchachos que entrevistan a Amadeo Salvatierra acerca de los real visceralistas (grupo de poetas neovanguardistas), en estado adormitado, entre sueños, al final de la sección central de la novela, que, a mi juicio, ilustra perfectamente la concepción geográfica –y con ello temporal– del autor que se desdibuja a través del tejido novelesco. Sugiere, por un lado, la convergencia, o bien, la superposición de diferentes puntos espaciales que producen el desmoronamiento de las coordenadas tradicionales del espacio o, al menos, el cuestionamiento del sentido de los puntos cardinales. Por otro lado, implica un movimiento vertical de descenso, con lo cual se pone en tela de juicio la horizontalidad de los desplazamientos que, en principio, implicarían los viajes realizados por los personajes del texto. En este análisis me propongo averiguar los mecanismos textuales de la novela a partir de esta imagen muy vistosa que sugiere la confluencia de espacios y que necesariamente implica también simultaneidad temporal, produciendo así una dimensión parecida al *Aleph* borgiano (Bolaño 1998: 728). No en vano se evoca Aztlán, lugar hundido y desaparecido de los antiguos mexicanos. ¿En qué niveles se manifiesta aquella desubicación cronotópica y a qué consecuencias interpretativas nos conduce?

La vasta novela aparentemente se construye de una manera muy estructurada y racional, consiste, pues, en tres unidades mayores, donde la primera y la última corresponden a la narración escrita en forma de diario de Juan García Madero, quien en la líneas iniciales ya se identifica como un joven estudiante universitario de 17 años que acaba de adherirse al grupo de poetas llamado “real visceralismo” en México, a mediados de la década de los 70. En estas secciones se narran las aventuras tanto intelectuales como sexuales de este muchacho y sus relaciones con los otros miembros del grupo de poesía que pretende ser revolucionaria, seguidora de los vanguardistas, más precisamente, de los estridentistas de principios del siglo. La primera parte termina con la huida de cuatro personajes en busca de otro miembro anciano del grupo desaparecido misteriosamente, la poetisa Cesárea Tinajero, en un Ford Impala en dirección hacia el norte de la Ciudad de

México, justo en Nochevieja de 1975. Este hilo se recogerá al final, en la última unidad, que continuará la historia a partir del 1 de enero de 1976. Las fechas del final y del inicio de los capítulos respectivos constituyen unos límites marcadamente enfáticos, subrayando el carácter fronterizo y transitorio de las coordenadas no sólo espaciales, sino también temporales. En cambio, la unidad central, que ocupa dos terceras partes del texto total, está comprendida por las piezas de monólogos fragmentados de múltiples narradores que parecen ser entrevistados a lo largo de las dos décadas posteriores, acerca de los viajeros también desaparecidos. Es una serie de confesiones de índole policial, enunciaciones de carácter fundamentalmente oral, frente al escrito del diario de las otras dos unidades.

Sin embargo, esta estructuración de suspense, el enigma retardado hasta el final, produce en el lector una sensación de pérdida dentro de la polifonía extrema de los monólogos despedazados, entre las voces narradoras multiplicadas de los testigos, que comunican sus recuerdos sobre Arturo Belano –entendido por el propio Bolaño como un alter ego suyo– y Ulises Lima, pero que son recuerdos esporádicos, diversificados tanto en el tiempo como en el espacio, con el fin de que sea realmente imposible armar el modelo. La desmesura discursiva queda lejos de producir una sensación de plenitud, según ha constatado Carlos Labbé (2003), en el fondo nos topamos, más bien, con una elipsis prolongada y soportada por la urdimbre narrativa. Gracias a la labor investigadora del detective enigmático (¿García Madero?) y a las historias evocadas, en el nivel de la fábula nos desplazamos entre 16 ciudades y pueblos de 12 países de cuatro continentes al menos, recorreremos desde Chile y México, a través de París y Barcelona, Angola y Liberia, hasta Israel. Todos están de viaje: según las narraciones, las personas buscadas, Belano y Lima, habían viajado mucho por todos estos lugares mencionados. Los propios narradores también se encuentran dispersos por todo el mundo al momento de proporcionar sus recuerdos. Y los cuatro viajeros en el Impala desaparecieron también en mitad de un viaje por “los desiertos de Sonora” (título de la tercera unidad del libro).

Esta técnica de yuxtaposición o *collage* puede ser comprendida como una manifestación artística del espíritu nuevo que nace con la modernidad de las vanguardias históricas de principios del siglo XX. La nueva espacialidad, motivada por la aceleración técnico-industrial iniciada ya en el siglo anterior, requerirá una nueva forma de representación artística tanto en las artes plásticas como en la literatura; pensemos en los caligramas de Guillaume Apollinaire o en los poemas pintados de Vicente Huidobro, en los

lienzos de Georges Braque o Juan Gris o en *Rayuela* (1963) de Cortázar, o bien, en la anti-novela titulada *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, publicada en 1967. El *collage* se ha convertido en uno de los principios estructurales más favorecidos, con el fin de superar distancias físicas y culturales, de problematizar el concepto del límite –tanto en sentido geográfico-social como en el cognoscitivo y estético– y de representar en forma discursiva el dinamismo de la vida moderna, la velocidad de los movimientos migratorios, los traslados entre países y continentes (Prieto 2006: 20). Todos ellos emergen como antecedentes de la *opera magna* de Bolaño, que además de resquebrajar el sostén compositivo, apretuja una avalancha de alusiones literarias, una lista infinita de nombres de autores vinculados a las vanguardias y a la revolución estética, desde Manuel Maples Arce y Gerardo Diego, hasta Francis Picabia, Kurt Schwitters y A. V. Lunacharsky (Bolaño 1998: 216-220).

En la obra de Bolaño, la visualidad reforzada por las vanguardias es uno de los componentes más fructíferos que muchas veces emerge como un lenguaje alternativo del verbalismo insuficiente. Basta pensar en sus novelas cortas, *Estrella distante* (1996) o *Nocturno de Chile* (2000), donde la poesía visual, la fotografía, la arquitectura, entre otros medios, sirven para representar algo inefable y camuflar una verdad que, por distintas razones –políticas, existenciales y epistemológicas–, es imposible de pronunciar y de asimilar y que no es otra cosa que la realidad de los horrores de la dictadura. En *Los detectives salvajes*, Bolaño se vale de elementos visuales excediendo incluso la discursividad verbal y lineal. Tal como Carlos Labbé ha constatado, los dibujos ilustrativos, tanto de las adivinanzas con las que juegan durante el viaje en coche los cuatro viajeros como las imágenes enigmáticas del final de la novela cobrarán un significado ilustrativo de la narratividad evanescente. Ambos hacen una alusión a la pérdida, a la desaparición, a la incertidumbre continua de las identidades. En el primer caso, el cuadro teñido de color negro asocia (577) y, de esta forma, proyecta la imagen de un ataúd, o sea, la muerte de Cesárea Tinajero, a quien encontrarán “sólo para traerle la muerte” (605). El segundo, el cuadro de línea discontinua, sugiere la narración “por medio de la yuxtaposición de relatos particular y distintamente provocativos, como la línea oscura sobre el fondo claro de la página, cierto fenómeno que rebasa los límites de la literatura en su imprecisión, en su inefabilidad” (Labbé 2003). En el medio está el blanco, en este caso, la cara opuesta al cuadro negro anterior, que, sin embargo, asocia algo muy semejante, el vacío, la nada, lo

invisible, lo desaparecido. Como si fuera una representación visual de las sucesivas desapariciones de los personajes, de Ulises Lima y Arturo Belano, de Cesárea Tinajero y, al final, de Lupe y del narrador, Juan García Madero. Así como la de la narración, pues, el texto termina –tras la enumeración de topónimos de pueblos, como registrando las estaciones de su viaje– con esta imagen visual del blanco. Podríamos concluir que la novela acaba sin terminar, en todo caso, sin proporcionar una revelación satisfactoria del enigma, sin ofrecer ninguna certidumbre. La mayoría de las cuestiones planteadas permanecen sin contestación: el destino de Lima y Belano lo narran otras personas, de segunda mano; la historia de Cesárea tampoco llega a completarse, no sabremos nunca el porqué de su abandono, su huida de México, de la poesía, ni de su vida juvenil; y por fin, ni siquiera nos enteraremos de la suerte de Lupe y García Madero tras la muerte de la poeta.

El constructo bolañano, al fin y al cabo, se caracteriza por el término “deslocalización, para referirse a los lugares difuminados donde deambulan sus personajes itinerantes” (Bolognese 2010: 68). La fragmentación y, luego, la yuxtaposición de narraciones y narradores, de personajes y destinos, de ciudades, pueblos y continentes, de verbalidad y visualidad evidencian el funcionamiento del principio metonímico de Paul de Man, gracias al cual la sucesión aparentemente casual de episodios y detalles mediante un procedimiento de semantización va generando analogías metafóricas (De Man 1999: 31-34).

Este mecanismo se perfila no sólo a nivel macrotextual, sino también dentro de los micro-discursos de los narradores-testigos de la parte central. Nos puede servir a modo de ejemplo la confesión de Felipe Müller, que relata una historia de ciencia ficción, atribuida a Theodore Sturgeon, que le había contado Arturo Belano. En esta ocasión de nuevo estamos frente a unas informaciones conocidas de oídas, de manera indirecta, por una trasposición multiplicada. La historia gira en torno a un amor entre una muchacha inteligente y muy rica y su jardinero. Los enamorados primero lo pasan de maravilla juntos, viven muy felices, se marchan de viaje por Europa y Estados Unidos. Un día el muchacho pobre cae enfermo y, a pesar de todos los esfuerzos de los médicos, el cáncer acaba con su vida. La muchacha, cuya riqueza es casi ilimitada, está a punto de enloquecer y emprende un viaje universal por todo el globo, se ve envuelta en aventuras sexuales y asuntos oscuros. Pero al final decide poner en marcha un proyecto grandioso: contrata un equipo de científicos con el fin de elaborar un clon del muchacho jardinero y, después, otro de ella misma, que, una vez crecidos y

casados, serían los herederos de los bienes de la millonaria. El destino se repetiría hasta el infinito o hasta que la herencia se agotara (Bolaño 1998: 423-426).

La historia se intercala en la serie de recuerdos de muchísimos narradores repartidos en el tiempo y en el espacio, pero relata en miniatura los núcleos centrales del hilo principal. Menciona el amor como el motor de todas las acciones que realizan los protagonistas y su rebelión contra las leyes que rigen el mundo, y termina con la sensación siniestra de eternidad percibida como sustituto del vacío, de la nada. El fragmento se posiciona entre dos otras confesiones, una de Edith Oster, amada de Arturo Belano (401-423) que habla de su relación frustrada, y otra de Xosé Lendoiro, abogado y poeta que decide buscar aventuras y viajar por España. Un día un grupo de campistas le pide ayuda para salvar a un niño que ha caído en un pozo. El socorro se llevó a cabo de manera siniestra, parecían sentir la cercanía de algo diabólico. Después, la aventura de su hija con Belano y sus fracasos poéticos lo llevan al borde de la locura y, tras haber dejado un testimonio, Lendoiro, el narrador, termina enfermo en varias clínicas, donde padece alucinaciones (427-448). La secuencia de historias obviamente se relaciona por contigüidad metonímica, pero por medio de la repetición de motivos en común (por ejemplo, la búsqueda de felicidad, el amor imposible, los desplazamientos de vagabundeo producidos por razones psíquicas, la voluntad de huir del destino y, no en última instancia, la inevitable fatalidad del vacío, la nada, la muerte) va cobrando un significado metafórico desde la perspectiva del conjunto novelesco total. Los ejemplos podrían seguir hasta cubrir toda la novela, haría falta estudiar sistemáticamente cada episodio desde el punto de vista del hilo principal. En esta ocasión me permito formular la hipótesis de que la mayoría de los relatos, si no todos, acaban por funcionar como un pequeño *mise en abyme*, como un “relato especular” (Dällenbach 1991) en relación con la novela completa, pero al mismo tiempo, también como un referente del siguiente, formando así un signo alegórico demaniano, donde entre el primer signo y el segundo hay una distancia que nunca se supera, por lo cual los desplazamientos constantes postulan la imposibilidad de identificarse con su “origen” y metaforizan la falta de cualquier punto fijo. De esta manera, emergen como alegorías de la imposibilidad de la lectura (De Man 1999: 277).

En mi interpretación, la efervescencia verbal de la novela, la fragmentación casi agobiante de la narración, la multiplicación extrema de personajes y narradores, los desplazamientos entre pueblos y continentes, la proliferación de las referencias culturales

justifican todos la carencia latente de cualquier centro u origen que constituiría la base en el fondo. La escritura de Bolaño supera la tradición de la literatura hispanoamericana de índole mágicorrealista, estética que para finales del siglo XX parece haber perdido la sustancialidad, y también se excluye de los juegos teóricos y experimentos lúdicos del género fantástico sumamente estetizados de la generación precedente. La búsqueda tematizada en el nivel de la fábula de la novela, la persecución de los cuatro personajes principales en el Impala que se cubrirá de polvo de los desiertos (Bolaño 1998: 578) se convertirá en una búsqueda ontológica de identidad, de amor y de su vida. La exposición naturalista de los encuentros sexuales, el intento de establecer un grupo coherente de los poetas real visceralistas, el constante rechazo de la literatura canonizada contemporánea (por ejemplo, contra Octavio Paz) no son sino metáforas de esta búsqueda de pertenencia a alguien o a algún grupo y la búsqueda de un encuentro auténtico, por cierto, muy cortazariano. No obstante, resulta que investigar detrás de un ser fantasmal conduce no a la integración, sino más bien a la disociación, al desmantelamiento de las referencias, a la realidad violenta de la muerte, de la fosa de los cadáveres que se imagina García Madero antes del desenlace visual del vacío. En este punto se experimenta la angustia del enterramiento “en otro agujero del desierto” (Bolaño 1998: 607).

Bibliografía

- BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- BOLOGNESE, Chiara, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 2010.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- DE MAN, Paul, “Szemiológia és retorika”, en DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, Szeged, JATE Irodalomelmélet Csoport-Ictus, 1999: 13-34.
- LABBÉ J., Carlos, “Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”, en *Taller de Letras* (Revista de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile) Número 32, 2003, en <http://www.letras.s5.com/rb0501051.htm> [08-11-2013]

Viajes transatlánticos en la narrativa de Roberto Bolaño

- PRIETO, Julio, “*Serafim Ponte Grande*: Oswald de Andrade y los viajes del texto vanguardista”, en *Hipertexto* (The University of Texas-Pan American) No. 4, verano 2006: 19-35, en http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper4Prieto.pdf [01-11-2013]
- SAUCEDO LASTRA, Fernando, “Viaje vertical: notas sobre el proyecto literario de Roberto Bolaño en *Entre paréntesis* y *Los detectives salvajes*”, en MATTALIA, Sonia, CELMA, Pilar y ALONSO, Pilar (eds.), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Actas del VII Congreso Internacional de la AEELH, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008: 795-803.

Isabel Araújo Branco
Universidade Nova de Lisboa
Portugal

El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo

Recibido – 20 de febrero de 2014 / Aceptado – 25 de septiembre de 2014

Resumen: Tradicionalmente se relaciona el realismo mágico con las literaturas hispanoamericanas, pero sabemos que esta categoría se manifiesta en todas partes del mundo. Portugal no es excepción. En este artículo abordamos las obras de José Saramago y João de Melo y sus propuestas de denominaciones alternativas al realismo mágico: el “real sobrenatural” y el “etno-fantástico” respectivamente.

Palabras clave: realismo mágico, realismo mágico portugués, José Saramago, João de Melo.

Abstract: Traditionally we relate magical realism to Latin-American literatures, but we can say that this category exists worldwide. Portugal is not an exception. In this article, we will study the works of José Saramago and João de Melo and their proposals to name magical realism as “real sobrenatural” and “etno-fantástico”.

Key words: magical realism, Portuguese magical realism, José Saramago, João de Melo.

El realismo mágico y lo real maravilloso están asociados a lo fantástico, pero presentan características diferentes. La génesis del realismo mágico se encuentra en la pintura alemana de inicios del siglo XX. La designación fue paulatinamente adoptada por la literatura, en particular por algunos autores y críticos latinoamericanos. Lo real maravilloso, por su parte, fue adoptado por primera vez por el escritor cubano Alejo Carpentier en el prólogo de su novela *El reino de este mundo*: “Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en

El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo
las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron
apellidos aún llevados” (1949: 12). En sus palabras, lo maravilloso surge

de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación
privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente
favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las
escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de
una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (12)

Pero el realismo mágico y lo real maravilloso no son las únicas designaciones
asociadas a lo fantástico. También en Portugal, dos de los más importantes escritores
contemporáneos presentan propuestas en este campo. Por una parte, José Saramago
propone el “real sobrenatural”, argumentando que el realismo mágico no es exclusivo de
Latinoamérica y se inserta a sí mismo en esta tradición. Por otra, João de Melo presenta la
categoría del “etno-fantástico”, también como alternativa, y, según su opinión, con raíces en
lo fantástico popular tradicional y en la religión. En esta ponencia pretendemos comprender
mejor lo que se podría llamar el “realismo mágico portugués”. Analicemos las posiciones de
ambos escritores, pero primero pasemos a recordar los conceptos base en cuestión.

Geoff Hancock describe el realismo mágico como la conjunción de los mundos
mágico y real, mientras que Lois Zamora y Wendy Faris hablan de un espacio creado a
partir de la mezcla de dos culturas opuestas donde ambas tienen la misma importancia.
Maggie Ann Bowers, en *Magic(al) realism*, afirma que el narrador de este tipo de textos
propone hechos reales y mágicos con la misma autoridad en un escenario real reconocible.
Ahí, el componente mágico es aceptado como parte de la realidad material: “they cannot be
simply the imaginings of one mind, whether under the influence of drugs, or for the
purpose of exploring the workings of the mind, imagining our futures, or for making a
moral point” (Bowers 2004: 31). Según Bowers, estas ficciones no son exclusivas de
Latinoamérica y, en general, tienen como telón de fondo zonas rurales, lejos de los centros
políticos y económicos, y frecuentemente están asociadas a una cierta marginalidad política
y cultural. La crítica considera que se están desarrollando nuevas variantes del realismo
mágico y subraya que “postcolonial and cross-cultural contexts, and particularly those in the
english-speaking world, are producing writers who adopt magical realism in order to

express their non-western mythological and cultural traditions” (65). Para Bowers, el realismo mágico puede incorporar en sí tantas formas de “magia” como el número de contextos culturales donde surge, pudiendo ser influenciado por el cristianismo europeo o por las creencias de los indígenas americanos. También Amaryll Chanady y Roberto González Echevarría consideran que el realismo mágico no es específico de la cultura latinoamericana.

De hecho, también en otras regiones del globo encontramos obras literarias repletas de realismo mágico, aunque sus autores no se sientan reflejados en esta categoría, o la imagen que tienen de ella o en este nombre. Es el caso del escritor portugués José Saramago. En sus obras, hallamos innumerables elementos de realismo mágico y podemos comprobar relaciones literarias con autores hispanoamericanos –en especial Gabriel García Márquez–, pero es muy difícil encontrar declaraciones del propio Saramago asumiéndolo. Sin embargo, en entrevistas a veces ha hecho referencia a un género fantástico, proponiendo con frecuencia denominaciones alternativas. Por ejemplo, en 1980 afirmaba: “Na minha opinião, todo o real é fantástico, ou, para dizer de outra maneira que me é mais própria, todo o real é inquietante. A percepção do real, operada pelos sentidos, não dá todo o real. A margem do não saber, ou melhor, do não sentir, é que é o inquietante” (Carvalho 1980: 39). En una entrevista a la investigadora brasileña Beatriz Berrini, Saramago propone una designación alternativa al realismo mágico o real maravilloso: el “real sobrenatural”. Al interrogarle Berrini sobre su “fantástico”, Saramago contesta que el realismo mágico no es exclusivo de Latinoamérica, estando presente en todo el mundo desde siempre. Así pues, cita a Homero, Maupassant y Eça de Queirós para explicar que es posible ser realista y maravilloso al mismo tiempo, añadiendo que esa dimensión siempre estuvo presente en su obra, incluso en los libros que la investigadora presenta como excepciones:

Levantado do Chão não poderia ter sido escrito sem o pressentimento do “real sobrenatural” (este rótulo, que acabo de inventar, serve tão bem como qualquer outro) e *História do Cerco de Lisboa*, com os seus distintos níveis sedimentares de leitura e as suas transmigrações de factos históricos, não é entendível de um ponto de vista estreitamente realista. E que direi das crónicas reunidas em *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*? Não é que eu queira ser “maravilhoso” à força, para aproveitar a maré, simplesmente me parece que a literatura não pode respirar

El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo
fora dessa quarta dimensão que é a imaginação fértil. Para ser ainda mais claro:
custa-me tanto a compreender, para dar só este exemplo, um surrealista que não
seja realista, como um realista que não seja surrealista... Ecletismo topa-a-tudo?
Nada disso. Apenas uma visão circular do mundo. (Berrini 1999: 243)

Este real sobrenatural se encuentra en consonancia con el realismo mágico y se integra en la tradición de la literatura europea y mundial, de la que Saramago asume formar parte. Pero este real sobrenatural no tiene nada de supernatural ni está fuera del mundo. Veamos otra afirmación de Saramago para comprenderlo mejor:

Não acredito em magias ou feitiços de espécie alguma. Mas se somos todos diferentes, uns mais morenos do que outros, uns mais inteligentes do que outros, também posso conceber que haja pessoas que vêem o mundo como se estivessem simultaneamente dentro e fora dele... (Pedrosa 1986: 26)

El autor considera que las capacidades pueden ser singulares, pero son inherentes a los hombres, no son dadas por una entidad superior. Como pasa con el realismo mágico, no se produce una confrontación entre real y extraordinario, sino una convergencia de ambos en un único punto, una interconexión permanente, un proceso integrante, que se muestra en el texto “não o fantástico pelo fantástico, mas o fantástico enquanto elemento do próprio real e integrando-se nele” (Vale 1984: 3). El mismo Saramago muestra sentir en algunas ocasiones estas percepciones. En *Viagem a Portugal*, obra de crónica de viajes donde el narrador se mezcla con el autor, leemos:

Já teme não passar da soleira [da porta da Igreja de São Lourenço, em Almansil] quando sente (não pode explicar como, mas sentiu) que ali ninguém se escandalizará se avançar um pouco, se deslizar por um lado e outro, com licença e [...] olhar os famosos azulejos [...]. E assim fez. (1983: 378)

Ocorre lo mismo en sus obras: “sou mais realista do que todos os romancistas que há. Mesmo que eu ponha nos meus livros coisas fantásticas.” (Gusmão 1989: 94).Uno de

sus propósitos es fomentar la indecisión en sus lectores para que estos accedan a otros sentidos del texto:

Gostaria que o leitor circulasse entre o real e o imaginário sem se interrogar se aquele imaginário é imaginário mesmo, se o real é mesmo real, e até que ponto ambos são aquilo que de facto se pode dizer que são.

Podemos sempre distinguir o real e o imaginário. Mas o que gostaria é de ter criado um estado de fusão entre eles de modo a que a passagem de um para o outro não fosse sensível para o leitor, ou o fosse tarde de mais –quando já não pode dar pela transição e se acha já num lado ou no outro, vindo de um ou outro lado, e sem se aperceber como é que entrou. (Vale 1984: 3)

En sus obras es fácil encontrar rasgos de real sobrenatural. Los más conocidos son la capacidad de Blimunda Sete-Luas, protagonista de *Memorial do Convento*, de ver por dentro los cuerpos humanos y sus males cuando está en ayunas; la separación de la Península Ibérica de Europa y su conversión en isla que se mueve hasta el medio del Océano Atlántico en *A Jangada de Pedra*; o la ceguera generalizada, sin causas físicas, de los habitantes del planeta en *Ensaio sobre a Cegueira*. Sin embargo, será más interesante analizar ejemplos en textos con menos divulgación, en particular en sus cuentos y crónicas. Además, en estas obras, según el mismo autor, está presente ya “toda a matéria que vem depois ser amplificada nos romances, ou pelo menos muito do que se encontra nos romances”, como “a memória como recordação, a observação do quotidiano, a interpretação dos factos, a aproximação entre dois factos aparentemente distintos” (Letria 1995: 22). Empecemos por *A Bagagem do Viajante*, libro de crónicas de 1973, y el texto “Os portões que dão para onde?”. En este último, narra la sensación sobrenatural sentida al pasar los portones abandonados junto a las carreteras, cruzado por las energías del pasado y de sus habitantes, no visibles a los ojos, pero sensibles. E interroga al lector si ha experimentado la comunicación física de la gente que ya no existe:

Quando vou atravessar o espaço que eles guardam, não sei que força rápida me retém. Penso naquelas pessoas que vivas ali passaram e é como se a atmosfera rangesse com a respiração delas, como se o arrastar dos suspiros e das fadigas fosse

El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo
morrer sobre a soleira apagada. [...] Não sentiu que os seus ombros roçaram outros ombros? Não reparou que uns dedos invisíveis lhe apertaram os seus? Não viu esse longo mar de rostos que enche a terra de humanidade? (Saramago 1973: 84-85)

En “As coincidências”, el narrador lee una noticia de un hombre que se ha matado para llamar la atención sobre la necesidad de paz en la tierra, mientras que en la radio el locutor anuncia la transmisión de “Oda por la Paz”, de Haendel. Esta coincidencia hace que el narrador reflexione sobre la vida y concluya que “não é nada simples, e que os seus caminhos são de tal modo semeados de desvios e armadilhas que muito é de espantar que não nos percamos nela a todo o momento” (175). Por su parte, el universo no es limitado y “tem o seu tamanho multiplicado pelo número infinito de instantes que formam, juntos, o tempo do mundo” (177). No será, pues, casualidad la lectura de la noticia y el anuncio de la composición de Haendel en el mismo momento, habrá un significado para eso, quizá llevar al sujeto a reflexionar de forma más detenida sobre la paz.

Los lectores podrán reaccionar con escepticismo, por eso el narrador tiene la necesidad de afirmar en la primera frase de “Apólogo da vaca lutadora”: “Não invento nada” (147). Para él, hay que lamentar a quien piensa que lo extraordinario es sinónimo de mentira, pues “não sabem que o mundo está cheio de coisas e de momentos extraordinários” (147). Ellos son los ciegos, quienes sólo pueden ver lo inmediato y recusan ver la riqueza que está más allá, accesible a todos, siempre que la sepan ver.

En el cuento “A cadeira”, encontramos la relación de un sobrenatural ligado a lo religioso, aunque totalmente real: “Os santos estão de costas, assobiam, fingem-se distraídos, porque sabem muito bem que não há milagres, que nunca os houve, e, quando alguma coisa de extraordinário se passou no mundo, a sorte deles foi estarem presentes e aproveitarem” (Saramago 1978: 26). O sea, existen hechos extraordinarios, pero sin relación con los santos, que se apropian de ellos de forma ilegítima; hechos que tienen origen en otra dimensión, no religiosa: una dimensión que forma parte del mundo. Es el real sobrenatural –o el más universal realismo mágico–.

Pasemos a João de Melo, escritor portugués que aborda con frecuencia sus relaciones con las literaturas hispano-americanas y las de estas con otros autores portugueses. En sus primeras entrevistas, a João de Melo no le agradaban los paralelismos entre su obra y Latinoamérica dibujados por los periodistas, pero, con el paso del tiempo,

no sólo los ha ido aceptando, sino que ha escrito varios artículos sobre el tema. Con todo, todavía en esa fase inicial de resistencia, él se coloca en una posición particular y propone una categoría alternativa: el “etno-fantástico”. En una entrevista en 1987, João de Melo declaraba desear ir al encuentro “de um imaginário profundamente português. Aquilo que os latino-americanos definiriam como fantástico eu prefiro designar como etno-fantástico” (Viegas 1987: 10).

Según Melo, este etno-fantástico tiene origen en la religión y en el fantástico popular portugués de origen medieval. Ejemplos de ello son la dimensión “misteriosa e prodigiosa” (Nunes 1992: 10) de Dios en su formación religiosa, los “milagros” ligados al vulcanismo de su archipiélago-natal, Azores, y una cierta noción de épica. Este etno-fantástico es “a súmula entre o conhecimento desse fantástico português e a minha viragem interpretativa da religião em que fui educado e que tive de superar” (Viegas 1987: 10). João de Melo admite asimismo la importancia de las lecturas de autores latinoamericanos y de la Biblia:

A vertente latino-americana, o chamado “realismo mágico”, [operou] uma influência muito forte em mim e também em muitos escritores da minha geração. [...] O realismo mágico latino-americano foi apenas um impulso para a descoberta do nosso próprio realismo mágico português que é muito antigo, vem desde os românticos. Nos Açores, o realismo mágico tem uma aplicação muito particular. Na minha infância, uma avó contava sempre aquelas histórias de almas que voltavam do outro mundo para virem visitar os vivos, mortos que ressuscitavam na porta dos cemitérios. Todos esses milagres e prodígios associados à extrema religiosidade do açoriano e também aos fenômenos sísmicos e vulcânicos das ilhas, tudo isso moldou em mim um imaginário em literatura muito próximo do imaginário latino-americano. (Paganini 1998)

A propósito de una de sus últimas obras, *O Mar de Madrid*, de 2006, João de Melo afirma, en referencia a un capítulo en el que el protagonista coge una góndola hasta la estación de Atocha:

Deu-me um suplementar prazer escrever o episódio: foi um regresso às experiências do realismo mágico, que em mim tem sempre uma componente etno-

El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo

fantástica. No fundo, trata-se de uma geografia de representação. Mesmo as lendas e os equívocos históricos nascem tanto de uma realidade territorial, como dos imaginários que suscitam. Sou um estrangeiro e um ilhéu em Madrid: nada me impede de ver a cidade à luz dos meus desejos. (João de Melo. Um (novo)... 2006: 14)

Es preciso hacer alusión aún a tres textos del autor que abordan las relaciones literarias entre Latinoamérica y Portugal: “O lado sublime do Mundo”, “Público elogio de Mario Vargas Llosa” y “Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano”. En estos artículos, João de Melo admite relaciones con Augusto Roa Bastos, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Manuel Scorza, Ciro Alegría, Alcides Arguedas, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Carlos Fuentes. Sostiene que “a descoberta deste imaginário literário teve efeitos decisivos sobre quase todos os escritores portugueses da minha geração” (Melo 1990: 32), aunque no existan “borgeanos” o “marquezianos” (Melo 1998: 38) puros. Así, después de una resistencia inicial, João de Melo acaba asumiendo la importancia de las literaturas de la otra orilla del Atlántico en su obra y en la literatura portuguesa contemporánea, pero sin abandonar su categoría alternativa, del etno-fantástico.

Melo no profundiza sobre este concepto, pero podemos apuntar algunas conclusiones a partir de sus declaraciones a la prensa. Por ejemplo, refiriéndose a su novela *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, afirma que “há coisas do perfeito domínio do real e que têm a ver com o rico universo imaginário da infância” (Viegas 1987: 11), añadiendo que algunos episodios de la obra tienen una correspondencia con hechos reales, como por ejemplo el eclipse: “eu e o meu irmão mais velho largámos as vacas, que andávamos a guardar, mais cedo, porque o mundo ia acabar dali a meia hora” (11). Así, los mitos y creencias de su comunidad original influyen en las mentalidades e imaginarios, siempre en estrecha relación con la religión católica. La novela, por su parte, narra “sociedades primordiais” y se acerca más a la “crónica do sobrenatural” que a la vivencia real, haciendo de él “um livro mais fantástico”, con personajes intemporales a lo largo de quinientos años y que transportan experiencias. “Esta é a proposta fantástica” (Martins 1988: 6), dice.

Prosigamos con *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, ya que es una de sus obras más importantes y una de las más fructíferas para nuestro tema. La novela presenta un tiempo

mítico y circular, una mezcla de presente, pasado y futuro, con saltos entre diferentes tiempos. Estos rasgos son característicos del realismo mágico, en un acercamiento a la naturaleza, donde “se suceden las estaciones de forma ininterrumpida en un proceso que recrea infinidad de veces el esquema vida-muerte-vida” (Camacho Delgado 2006: 22), como defiende José Manuel Camacho Delgado en *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. También el espacio es circular y aislado en la novela. Rozário está ubicado en una isla en la mitad del océano. Se trata de otra marca del realismo mágico, una extensión del tiempo mítico. Camacho Delgado considera que “los territorios míticos poseen un carácter insular que marca la diferencia entre el mundo exterior (profano) y el mundo interior (sagrado)”, donde “todo es posible porque los personajes están sujetos a leyes que nada tienen que ver con la lógica y la razón” (22). Y añade:

El territorio mítico suele estar rodeado por un río o una selva, por llanuras de polvo o simplemente por caminos alambrados que cruzan en sentido contrario. Una vez dentro del espacio sagrado, el personaje se ve inmerso en un nuevo orden de cosas en el que desaparecen las fronteras entre la vida y la muerte, se neutralizan las diferencias entre lo animado y lo inanimado, se presenta lo verosímil como inverosímil (o viceversa) y la naturaleza puede convertir a sus criaturas en hombres y a los hombres en criaturas. (23)

Rozário está aislado por el mar y por la maleza, y en el pueblo rige un orden no normal, en el que los elementos extraordinarios conviven con los banales y con la misma verosimilitud. Ni siquiera entre muertos y vivos hay una frontera clara, pues en algunos episodios ambos se mezclan, como en la caída del avión en la que los fantasmas de las víctimas del accidente persiguen a los ladrones de sus pertenencias. Hay muchos más ejemplos: la mujer con pies de cabra que aparece en casa del cura; el viejo Jesus Mendonça que jamás se duerme; los bueyes, perros, ovejas y cabras que lloran; los niños que nacen todos con ojos azules; o los ratones vivos que salen del vómito de Guilherme José. Otros elementos son el no crecimiento de Jorge-María por desear físicamente a su madre o la chica que no pensaba porque todavía tenía el cordón umbilical: “o seu espírito continuava a alimentar-se pelo canal do feto. Respirava ainda, pelo corpo da mãe, o sangue e a energia da pura subsistência animal” (Melo 1983: 219). Aquí, como en muchos otros casos, hallamos

El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo

marcas de intertextualidad con las literaturas hispanoamericanas, en particular con Gabriel García Márquez. Recordemos, por ejemplo, a la mujer que se convirtió en araña por no obedecer a sus padres, del cuento “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”.

Encontramos asimismo rasgos de etno-fantástico relacionados con el cristianismo, como el diluvio de 99 días y el milagro del sol. El personaje de João-Lázaro es una especie de santo, que calma a los animales y absorbe en sí la peste que mata a los habitantes del pueblo. Él muere, pero en su sepultura crecen sus cabellos y la tierra se mueve al ritmo de su respiración. Más tarde, João-Lázaro resucita, como su homónimo de la Biblia. En esta segunda vida, trae noticias del futuro y del progreso, con máquinas, trenes, aviones y electricidad.

Tras el análisis de las propuestas del real sobrenatural y el etno-fantástico, se plantea la siguiente cuestión: ¿es posible hablar de un realismo mágico portugués, aunque con una denominación alternativa? Sí, sin duda. Pero obviamente habrá un origen tradicional, relacionado con la literatura fantástica medieval y los mitos y mentalidades ligados al imaginario católico. Este “realismo mágico portugués” fue prolongado a lo largo de los siglos y a veces un poco olvidado o suspendido, pero retomado por escritores portugueses contemporáneos. En cuanto al papel del catolicismo, ya Eugénio Melo e Castro en 1974, en la Introducción a la *Antologia do Conto Fantástico Português*, defiende que el catolicismo y los relatos medievales produjeron una aceptación de lo sobrenatural como algo verosímil, haciendo referencia a “uma extra-realidade coabitando connosco ou perfeitamente verosímil” (1974: XVI). Todos los hechos narrados son verosímiles y no hay lugar a dudas: “que sejam estranhos, anormais, inacreditáveis, raros, isso é da sua própria natureza” (XVI). A título de ejemplo, podemos nombrar la interferencia de milagros en *História Trágico-Marítima* o los sermones en las iglesias llenos de diablos, santos, tentaciones y maravillas celestes. Retomemos, pues, nuestra argumentación para concluirla. Los escritores portugueses contemporáneos, al leer a los hispanoamericanos, recuperan sus raíces literarias e inauguran un nuevo camino, el del realismo mágico portugués. Este no surge de la nada ni tampoco es una copia del hispanoamericano. Es algo nuevo, pero con sus raíces en las literaturas anteriores de las dos orillas del Atlántico, pues, en palabras de Claudio Guillén, “el cambio no es total, y brota, donde el campo poético es afectado, de formas ya existentes y de ciertas elecciones o decisiones, en presencia de modelos y convenciones, por parte del escritor” (1989: 262).

Bibliografia

- ABREU, Maria Fernanda de, “Uma carpintaria hipnótica. Sobre Gabriel García Márquez”, en *Jornal de Letras*, 19 de marzo de 2003: 18.
- BERRINI, Beatriz, *Ler Saramago: O Romance*, Lisboa, Caminho, 1999.
- BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*, New York, Routledge, 2004.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arco Libros, 2006.
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2004 [1949].
- CARVALHO, Mário Vieira de, “Todo o real é inquietante”, en *Diário de Lisboa*, 8 de marzo de 1980: 39., citado en GÓMEZ AGUILERA, Fernando, *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010.
- GUILLEN, Claudio, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- GUSMÃO, Manuel, “Entrevista com José Saramago”, *Vértice*, Número 14, mayo 1989: 85-99.
- “João de Melo. Um (novo) romance peninsular”, *Jornal de Letras*, Número 924, 1 de marzo de 2006: 14-16.
- LETRIA, José Jorge, *Conversas com Letras*, Lisboa, Escritor, 1995.
- MARTINS, Luís Almeida, “João de Melo: A literatura é um serviço como outro qualquer”, *Jornal de Letras*, Número 334, 29 de noviembre de 1988: 6-8.
- MELO, João de, “O lado sublime do Mundo”, en *Jornal de Letras*, Número 419, 17 de julio de 1990: 32.
- , *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Lisboa, RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994 [1983].
- , “Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano”, en *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Número 2, julio - septiembre 1998: 37-45.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel (revis., anot. y pref.), *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Edições Afrodite, 1974.
- NUNES, Maria Leonor, “João de Melo. ‘Alguém nos apontou as espingardas...’”, en *Jornal de Letras*, Número 504, 3 de marzo de 1992: 8-10.
- PAGANINI, Joseana, “João de Melo. Língua como centro dos segredos”, en *Jornal de Brasília*, 3 de diciembre de 1998 in www.iplb.pt/pls/diplb/web_autores.write_infcomp?xcode=2417116.
- PEDROSA, Inês, “José Saramago. ‘A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa’”, *Jornal de Letras*, Número 227, 10 de noviembre de 1986: 24-26.
- SARAMAGO, José, *Viagem a Portugal*, Lisboa, Caminho, 1995 [1983].
- , *Objecto Quase*, Lisboa, Caminho, 1999 [1978].
- , *A Bagagem do Viajante*, Lisboa, Caminho, 2000 [1973].

El “realismo mágico portugués”: las propuestas de José Saramago y João de Melo

VALE, Francisco, “José Saramago sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. ‘Neste livro nada é verdade e nada é mentira’”, en *Jornal de Letras*, Número 121, 30 de octubre de 1984: 2-3.

VIEGAS, Francisco José, “João de Melo: ‘O fundamental é ter coisas importantes para dizer’”, en *Jornal de Letras*, Número 250, 20 de abril de 1987: 10-11.

Alina Țiței

Universidad Alexandru Ioan Cuza de Iași
Rumanía

La espada de Damocles. Autoritarismo, totalitarismo y terrorismo de Estado en Latinoamérica

Recibido – 29 de julio / Aceptado – 20 de septiembre de 2014

Resumen: Pese a los denodados esfuerzos que la mayoría de las sociedades latinoamericanas ha hecho en el curso de las últimas décadas por fomentar la democratización, el liberalismo y la democracia misma a todos los niveles, el autoritarismo, el totalitarismo y el terrorismo de Estado siguen representando una seria amenaza a la estabilidad y el desarrollo de estas naciones. A fin de discernir mejor la dinámica que supone un régimen autoritario/totalitario y su relación conceptual y política con el sistema democrático, examinamos primero la diferencia entre las dimensiones autoritaria y totalitaria y analizamos el terrorismo de Estado, una forma de violencia política defensiva, supeditada arbitrariamente a la máquina represiva y a los intereses políticos y económicos de las dictaduras latinoamericanas. Identificamos, asimismo, las principales medidas coercitivas y

punitivas con las que opera el terrorismo de Estado, mencionando también las razones que justifican la propensión psicosocial de los pueblos latinoamericanos a la figura paternalista de los líderes autoritarios. Al final, subrayamos la estrategia política que estos adoptan para obtener el apoyo incondicional de las masas, a saber, el populismo, hoy día readaptado al contexto social, político y económico bajo la apariencia del neopopulismo.

Palabras clave: autoritarismo, totalitarismo, violencia política, terrorismo de Estado, populismo

Abstract: Despite the dauntless efforts that most Latin American societies have made throughout the past few decades to promote democratization, liberalism and democracy itself at all levels,

La espada de Damocles. Autoritarismo, totalitarismo y terrorismo de Estado en Latinoamérica

authoritarianism, totalitarianism and state terrorism still represent a serious menace to the stability and development of these nations. In order to gain a better grasp of the dynamics an authoritarian/totalitarian regime implies and of its conceptual and political relation to democratic system, we first examine the difference between authoritarian and totalitarian dimensions and we analyze state terrorism, a form of defensive political violence arbitrarily subordinated to the repressive machinery and to political and economic interests of Latin American dictatorships. We also identify the main coercive and punitive

measures that the state terror system operates with, mentioning altogether the reasons that justify the psychosocial propensity of Latin American nations for the paternalistic figure of authoritarian leaders. Finally, we point out the political strategy they adopt so as to obtain unconditional popular support, namely populism, readjusted to nowadays social, political and economic context under the guise of neopopulism.

Key words: authoritarianism, totalitarianism, political violence, state terrorism, populism

Para examinar la relación que se establece, a nivel conceptual y sociopolítico, entre la dictadura en cuanto que régimen autoritario/totalitario, la figura del dictador y la democracia, será preciso deslindar primero los términos fundamentales de *autoritarismo* y *totalitarismo*. Si la noción de autoridad se refiere al poder legítimo, el autoritarismo entraña necesariamente una autoridad ilegítima, que conculca de manera irrestricta las normas liberales y democráticas, pero que se abstiene, sin embargo, de dirigir hasta en sus más ínfimos detalles la vida de los ciudadanos por medio de una armazón ideológica; el autoritarismo es, por tanto, “la denominación que reciben las formas políticas de gobierno, donde el poder le es sustraído al pueblo y donde existen, en el mejor de los casos, solo aparentemente formas democráticas del proceso de toma de decisiones” (Fuchs-Heinritz, Lautmann, Rammstedt y Wienold 1994: s. p., trad. ntra.).

Por otro lado, en el horizonte del *totalitarismo*, “dictadura suprema” o “gobierno totalitario” son otras tantas:

[...] denominaciones para señalar la dominación absoluta de todos los órdenes sociales, dominación por parte de unos órganos estatales dirigidos comúnmente por un partido y vinculada a la supresión de la libertad de opinión, a la creación de una policía secreta terrorista, a las intervenciones en la economía (ningún tipo de autonomía arancelaria, etc.) y, en general, al cuestionamiento de una ideología obligatoria para todos. Al

Alina Țiței

principio, el totalitarismo fue utilizado para definir el régimen nacional-socialista y fascista, luego (durante la Guerra Fría), fue adoptado también para los estados comunistas. (s. p., trad. ntra.)

Los regímenes agrupados bajo el epígrafe del totalitarismo hacen uso de cierta ideología sociocultural “infalible”, que no solo pretende movilizar a las masas e impedir la existencia del pluralismo político, sino que, además, “penetra en el último rincón de la sociedad estatal” (citado por VV. AA 1991: 356) con la descabellada pretensión de dominarlo y controlarlo todo. Una definición relativamente simple del totalitarismo sería, pues, la de “fenómeno político, social y económico que busca la sumisión absoluta del individuo al Estado” (Mehlinger 1968: 6, trad. ntra.); en cambio, una definición más amplia contemplaría el régimen totalitario como la “dominación total mediante una ideología única y el monopolio político de un partido que asegura su poder sobre la sociedad gracias a otros tres monopolios: el del constreñimiento, el de los medios de comunicación de masas y el de la organización económica” (citado por Linz 2000: 65, trad. ntra.). Así, más que excluir a los “destinatarios del poder de su legítima participación en la formación de la voluntad del Estado” (citado por VV. AA. 1991: 356), el régimen totalitario anhela a moldearles “la vida privada, el alma, el espíritu y las costumbres” (356).

Una conclusión parcial nos sugiere que el gobierno autoritario o la dictadura totalitaria actúan en menoscabo no solo de la democracia, sino también de los intereses populares cuando, por ejemplo, se asesina a un gran número de civiles o cuando el dictador decide arbitrariamente sobre los destinos de la economía nacional. En Latinoamérica ha habido tanto gobiernos autoritarios (en los que la democracia solo cumple una función decorativa, como son los casos de Fujimori en Perú o Chávez en Venezuela) como dictaduras totalitarias. Por lo que atañe a estas últimas, a diferencia de los primeros, la actividad de los partidos políticos queda suprimida, mientras que el poder se halla concentrado en manos de una entidad única –una persona (Pinochet en Chile) o un grupo (la Junta Militar en Argentina)–. Sin embargo, para las dictaduras militares latinoamericanas bien podría decirse que el totalitarismo no ha pasado de ser una quimera, ya que se trata de regímenes débiles, basados principalmente en la fuerza y el terror.

En el marco de los regímenes autoritarios/totalitarios, es imprescindible hacer también algunas escuetas observaciones sobre la noción de *violencia* y, particularmente, sobre la noción de *violencia política*:

En sentido fundamental, por *violencia* se entiende causar perjuicios a terceros mediante homicidio, mutilación o inflicción de sufrimientos. La acepción de la palabra puede ser ampliada, de modo que abarque también la amenaza de tales actos y que se refiera no solo al daño físico, sino también al psíquico. (Miller 2000: 737, trad. ntra.)

Desde un prisma sociopolítico, la violencia puede interpretarse como un acto de poder, si bien no todos los actos de poder son necesariamente violentos. En este sentido, la violencia expresa una relación social, puesto que están involucrados al menos dos sujetos: la víctima y el victimario. La violencia significa, por tanto, ejercer la fuerza física o amenazar, explícita o implícitamente, con usarla, teniendo otra finalidad que la mera satisfacción de una necesidad biológica, a saber: la imposición de la voluntad del que la ejerce sobre el que es objeto del acto violento.

Naturalmente, la política debería estar desvinculada de la violencia. Mas la praxis histórica nos enseña que los lindes que separan la política y la violencia son a menudo imperceptibles y que ambas están muy cerca la una de la otra. En la cultura política y jurídica occidental, orientada hacia la democracia liberal, la violencia no se percibe como algo deseable, pero en algunos casos queda legitimada con vistas a alcanzar ciertos objetivos políticos, tales como mantener el orden social bajo las condiciones prescritas por la ley y la democracia o defender la seguridad nacional. Aunque todo estado es la expresión monopolizada, institucionalizada y legitimada de la violencia, lo que distingue las democracias de las dictaduras, al menos en teoría, es que, en cuanto a regímenes democráticos se refiere, la violencia es una medida extrema, legislada por el Estado de derecho.

Por otra parte, en las dictaduras la violencia política, en cuanto que acto de dominación, se vuelve el eje fundamental de las relaciones entre el Estado y la sociedad. Dicha violencia estatal, que se ampara en una legalidad arbitraria o es ejercida de manera clandestina,

Alina Țiței

se convierte, con las dictaduras extremadamente represivas, en *terrorismo de Estado*. El terror deviene así el aglutinante esencial entre el Estado y la sociedad y se manifiesta según el grado de estabilidad política. Se busca inducir en la sociedad el sentimiento de que el poder del Estado es inexpugnable, de que cualquier forma de resistencia es un acto de rebeldía estéril que no lleva sino a la muerte, la tortura o el encarcelamiento. Paradójicamente, el terror no es para nada un indicio de la fuerza monstruosa del Estado que lo ejerce, sino de la profunda debilidad que padece. Pues lo que realmente hace que un Estado sea fuerte es el consenso público; la fuerza, por el contrario, lo torna débil.

Así, uno de los aspectos esenciales que caracteriza un régimen totalitario es la creación del terrorismo estatal, que lo transforma luego en un régimen del terror. El terrorismo de Estado supone la implicación directa o indirecta del gobierno en acciones de índole terrorista y conlleva dos significados: la subordinación por parte del Estado de la violencia política para alcanzar sus objetivos ejerciendo el terror de Estado y la participación del Estado en el fenómeno terrorista bajo distintas formas –apoyo a las organizaciones terroristas, asistencia operativa, iniciación y dirección de ataques terroristas o perpetración de ataques terroristas por agentes oficiales del Estado. Los estados que recurren a una o varias modalidades de participar en operaciones terroristas suelen calificarse como “estados terroristas” o “estados patrocinadores del terrorismo”.

Respecto a la manera en la que el régimen totalitario emplea la represión brutal y el terror a fin de asegurar su autoridad, control y presencia en todas las esferas de la vida social, conviene decir que: “Los regímenes de terror pueden permitirse en casos extremos sojuzgar a la sociedad entera, inclusive al gobierno político superior, por medio del miedo y el terror, con miras a controlarlo todo y a todos” (Waldmann 1998: 30, trad. ntra.). Para lograr el dominio absoluto del país, el régimen totalitario se sirve de esbirros, escuadrones de la muerte, sicarios y fuerzas paramilitares que hostigan a los ciudadanos a través de la represión y la censura, minimizando o aniquilando cualquier tipo de oposición o fuerza que pudiera constituir una amenaza para el régimen. El uso de la represión a través del terror conlleva también un número considerable de víctimas. Si comparamos el número de muertos resultados a raíz de las acciones del terrorismo revolucionario o de la guerrilla con el de una dictadura totalitaria,

podemos observar que, al menos en Latinoamérica, esta última ocasiona muchísimas más bajas civiles, debido a la impunidad con la que actúan el dictador y sus secuaces:

El terror del régimen reclama irregularmente más vidas humanas que el terrorismo revolucionario. Tendemos a pensar más en el terror nazi, la Unión Soviética bajo Stalin o la revolución cultural china que en los millones que han sido víctimas del terror. El gran número de víctimas de los regímenes de terror, comparable con el del terrorismo revolucionario, puede asociarse al hecho de que los partidarios políticos de un régimen se arriesgan comúnmente menos que el rebelde político y son, por lo tanto, mucho menos controlados. Los terroristas viven peligrosamente, no ponen en peligro las vidas ajenas, sino que se juegan la suya o, por lo menos, esperan a que algún día sean condenados a una pena de prisión mayor. En comparación, los órganos de seguridad de un Estado que controlan a su pueblo mediante el terror tienen menos razones para temer. Pueden seguir sus instintos criminales libremente [...]. (16, trad. ntra.)

Para avalar tales afirmaciones uno puede aducir el infame ejemplo de los crímenes perpetrados en Chile por la dictadura de Pinochet o en Argentina por la dictadura totalitaria de la Junta Militar. En ambos casos la magnitud de la represión fue tal, que se logró erradicar por completo los dos movimientos subversivos existentes en aquel entonces: los Montoneros en Argentina y el Movimiento de Izquierda Revolucionario en Chile.

Cuanto más agudo es el conflicto dentro de la sociedad y más tenaz la resistencia de las clases sociales, mayor será la violencia por parte del Estado. Independientemente de la intimidación, la obtención o divulgación de información y la aniquilación de los opositores y de las personas subversivas, las razones que justifican la violencia política, manifestada a través de la tortura, la ejecución extrajudicial y la desaparición forzada, son mucho más racionales y pragmáticas: mantener una cierta esfera de dominación y los privilegios que de ello derivan.

Alina Țiței

La *Convención contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes*, adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en su Resolución 39/46 del 10 de diciembre de 1984, define el término *tortura* como:

todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia. (Parte I, Artículo 1)¹

Mecanismo que pretende anular a la víctima como persona, por la supresión de su identidad y voluntad, la tortura está íntimamente vinculada tanto a la desaparición forzada como a la ejecución extrajudicial. Con la tortura se busca el punto más sensible de la víctima y se intenta superar el umbral de dolor que esta puede soportar. Su cuerpo y su mente pasan a convertirse en propiedad absoluta del victimario. La víctima pierde entonces la capacidad de decidir sobre su propia vida, pero también sobre su propia muerte: “Aquí dentro nadie es dueño de su vida, ni de su muerte. No podrás morirte porque lo quieras. Vas a vivir todo el tiempo que se nos ocurra. Aquí adentro somos Dios” (Calveiro 1998: 54), son las palabras de los torturadores en boca de una sobreviviente de los campos de concentración en Argentina. El principal objetivo del recurso al terror lo constituye la desarticulación de la voluntad, la transformación de la resistencia en docilidad, de la docilidad en identificación y, finalmente, de la identificación en admiración hacia el carcelero o el torturador. En el caso de esta “identificación con el adversario”, conocida también como el “síndrome de Estocolmo”, “la víctima potencial cree que si lograra ver al mundo a través de los ojos del agresor, tal vez podría

¹ Extraído de <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cat.htm> [28/08/2014]

salvarse de la destrucción” (Dutton y Golant 1997: s. p.). No obstante, privar a la víctima de su capacidad volitiva no significa necesariamente la absolutización de la obediencia que provoca el terror y, en especial, la tortura: “[...] la sumisión nunca es total; el campo intentó arrasar la personalidad y toda forma de resistencia a través de la tortura sistemática, ilimitada, irrestricta, produciendo dolor, terror, parálisis, pero no necesariamente lo logró. No hay técnicas infalibles, y la tortura tampoco lo fue [...]” (73), confiesa Pilar Calveiro, víctima de la terrible experiencia de los campos de concentración.

En el contexto de la violencia política, la tortura está intrínsecamente relacionada con el fenómeno de la desaparición y detención forzada, delitos que, al cometerlos, el Estado se convierte en criminal por violar su propia legalidad. La *desaparición forzada* es una acción clandestina (se lleva a cabo sin informar a la opinión pública) que tiene como objeto la captura extrajudicial del adversario o de la persona subversiva (secuestro), con el fin de poder interrogarlos extrajudicialmente (tortura) y ejecutarlos de la misma manera (asesinato). La intimidación, la obtención de información y la liquidación física son los tres objetivos primordiales que un Estado autoritario, y en particular uno totalitario, tiene en la mira a la hora de recurrir a prácticas y métodos extremos.

Durante la época de las grandes dictaduras y de los movimientos subversivos y terroristas en Latinoamérica, los regímenes autoritarios/totalitarios no actuaron siempre por cuenta propia en su lucha contra la ideología comunista. Esto quiere decir que el conflicto no se dio únicamente entre las fuerzas del Estado y las fuerzas insurgentes, ya que las grandes potencias mundiales en aquel entonces, Estados Unidos y la Unión Soviética, terciaron en los asuntos políticos interamericanos; la superpotencia occidental llegó incluso a financiar y entrenar en tácticas antisubversivas a numerosos oficiales latinoamericanos a través de la famosa y temida institución de terrorismo *Escuela de las Américas*,² contribuyendo significativamente al debilitamiento de la democracia en la región:

² Centro de entrenamiento militar en técnicas de contrainsurgencia, financiado por el Gobierno estadounidense y destinado a los soldados y oficiales de alta graduación de Latinoamérica. Fundado inicialmente en Panamá (1946), quedó prohibido continuar desarrollando sus actividades en el territorio del país a partir de 1984, de acuerdo con el Tratado del Canal de Panamá. El expresidente panameño Jorge Illueca afirmó en cierto momento que la Escuela de las

Alina Țiței

En este centro, el ejército norteamericano enseñó toda clase de técnicas de lucha y militares a miles de terroristas latinoamericanos de extrema derecha: asesinatos, torturas, manejo de explosivos, guerra de guerrillas, guerra psicológica... Una vez que tenían bien aprendida la lección, estos futuros adalides del terror desembarcaban en sus respectivos países bajo la vigilancia de la CIA para controlar el “patio trasero” de Estados Unidos. Líderes de los Escuadrones de la Muerte y algunos de los dictadores más sanguinarios de Latinoamérica fueron moldeados por los servicios secretos estadounidenses en la Escuela de las Américas. Sus alumnos fueron los responsables de centenares de miles de muertes y de años de represión y torturas. (Pedrero 2004: 174)

La Escuela de las Américas es solo uno de tantos ejemplos que demuestran la omnipresencia y la injerencia de Estados Unidos en los asuntos de política interna e internacional de Latinoamérica. Entre sus acciones podríamos mencionar: establecer vínculos con las redes de narcotráfico de Latinoamérica; ofrecer apoyo, mediante la Bolsa de Valores de Wall Street y el Departamento de Estado, al grupo guerrillero colombiano FARC, sobre todo a través del suministro de armas; prevenir, en un esfuerzo conjunto de varios organismos encabezados por el Departamento de Estado, que el grupo peruano Sendero Luminoso sea calificado como organización terrorista y minimizar la situación tensa que estaba atravesando el Perú, siendo la agobiante deuda externa del país, que lo ahogaba económicamente y le

Américas “era la mayor base para la desestabilización de América Latina” (Flores Espinoza 2006: 24). Posteriormente, la organización trasladó su sede a Fort Benning, en el estado norteamericano de Georgia, donde sigue funcionando hoy día, asépticamente maquillada tras los ataques del 11 de septiembre de 2001, bajo la inocua denominación de Instituto para la Cooperación en Seguridad del Hemisferio Occidental (WHINSEC, por su acrónimo inglés). Por el famoso centro de entrenamiento, han pasado a lo largo del tiempo, entre otros, el coronel guatemalteco Byron Lima Estrada, los jefes de la policía secreta de Augusto Pinochet, los dictadores Roberto Viola y Leopoldo Galtieri de Argentina, Manuel Noriega y Omar Torrijos de Panamá, el peruano Juan Velasco Alvarado o el ecuatoriano Guillermo Rodríguez. Cabe mencionar, no obstante, que la Escuela de las Américas no fue el único centro de formación militar que brindó apoyo logístico a las dictaduras latinoamericanas. El Gobierno francés, por ejemplo, ayudó a los militares de la Escuela de las Américas y las dictaduras de Chile, Argentina y Brasil, basando su aporte logístico en la experiencia antisubversiva que Francia había adquirido en Argelia, en la época cuando el país africano luchaba por la independencia.

impedía desarrollar una posible explicación; participar, a través de la CIA, en la guerra terrorista contra el gobierno de izquierda nicaragüense dirigido por Daniel Ortega, apoyando al grupo terrorista y de guerrillas Contras; cooptar al presidente de Venezuela, Hugo Chávez, en el proceso de globalización e implementación de las recomendaciones económicas propuestas por el FMI, u orquestar un complot para asesinar a Fidel Castro, a manos del reconocido terrorista de extrema derecha y agente de la CIA, Luis Posada Carriles (véase Pedrero 2004: 36-46, 149-172, 173-187). Así, mientras menos desarrollada esté una nación, tal como es el caso de las naciones latinoamericanas, y más fuertes los intereses de cualquier tipo en la zona, mayor será el control que Estados Unidos ejerza sobre las decisiones políticas, económicas y militares de dichos países.

La ayuda financiera y logística, con la consiguiente desestabilización política, no vinieron únicamente de parte de Estados Unidos, sino también de la antigua Unión Soviética. En este sentido, el caso de Cuba representa el ejemplo más claro de la contribución que el comunismo oriental tuvo a la configuración del mapa político del Nuevo Mundo. En los años 70, los soviéticos brindaron apoyo económico, político, logístico y militar al Estado caribeño, pasando este a convertirse en un satélite del bloque comunista que ya se había vuelto una seria amenaza para Estados Unidos. Gracias al respaldo de la Unión Soviética, Fidel Castro se reafirmó en su liderazgo durante toda la Guerra Fría, incluso tras la célebre crisis de los misiles,³ que puso al mundo al borde de una guerra nuclear entre las dos superpotencias.

³ La crisis de los misiles representó el enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética sobre los proyectiles nucleares soviéticos en Cuba. La crisis estalló el 14 de octubre de 1962 y terminó el 20 de noviembre del mismo año, y fue considerada el momento cuando la Guerra Fría estuvo a punto de escalar a una guerra nuclear y convertirse en la Tercera Guerra Mundial. El conflicto empezó con las declaraciones del presidente americano John F. Kennedy durante un discurso televisivo, según las cuales los aviones espía norteamericanos habían descubierto en el territorio de Cuba rampas de lanzamiento destinadas a cohetes de alcance medio susceptibles de portar ojivas nucleares, capaces de atacar en cuestión de minutos el sureste de Estados Unidos. Para resolver la situación, Kennedy barajó varias posibilidades: bloqueo militar, invasión, ataque aéreo, negociaciones diplomáticas, etc., decantándose finalmente por la primera. El 22 de octubre, el presidente anunció la “cuarentena” naval de Cuba, para impedir que los buques soviéticos siguiesen transportando armamento a la isla, y exigió a la Unión Soviética retirar de inmediato sus armas nucleares de Cuba. Tras varios días de tensas negociaciones, Kruschchev envió un mensaje aceptando las condiciones impuestas por Estados Unidos a cambio de comprometerse de no invadir la isla y de no permitir que algún aliado lo hiciera, compromiso cumplido hasta la fecha. La administración estadounidense levantó el bloqueo naval y retiró los misiles

Alina Țiței

Una conclusión importante que podemos sacar es que, en muchos casos, los movimientos terroristas y los grupos guerrilleros nacen o son financiados por los servicios secretos de diferentes países con fines políticos, económicos o estratégicos. El terrorismo ha sido, pues, desde siempre, un instrumento eficaz para desestabilizar naciones o fuerzas enemigas.

Por otra parte, la relación que se establece entre el personaje autoritario/totalitario y el pueblo gobernado hace surgir una pregunta: ¿por qué una nación permite que sea gobernada durante años por un sátrapa? Una explicación plausible sería que en una dictadura las posibilidades que un grupo sedicioso o un individuo tiene para desencadenar una insurrección o una rebelión militar son extremadamente limitadas y, además, arriesgadas, debido al control totalitario que las fuerzas armadas y los servicios secretos ejercen sobre el país, pero tampoco podemos descartar el miedo a las represalias a que estarían sometidos los insurgentes de ser capturados por las autoridades del régimen. Asimismo, un gobierno autoritario/totalitario no cuenta únicamente con la ayuda de los militares o de las potencias extranjeras, sino también con la del pueblo mismo o una parte de él. Un régimen autoritario/totalitario es deseado, bien por una mayoría, bien por una minoría del pueblo, fenómeno que se debe a ciertas causas psicosociales según las cuales el dictador estaría cumpliendo una función patriarcal en relación con los gobernados. Es decir, el pueblo, en su totalidad o no, busca en el dictador aquella figura paternalista que lo proteja y decida por él:

Aunque los gobiernos autoritarios suelen ser vistos como negativos por los miembros de las sociedades supuestamente democráticas, a menudo ellos son interpretados como la satisfacción de una necesidad psicológica. En los tiempos modernos, millones de personas desean un gobierno autoritario. Una minoría suficientemente amplia, o incluso una mayoría, puede, en efecto, anhelar y votar una autoridad fuerte. (Magill 1995: 107, trad. ntra.)

nucleares que apuntaban hacia la URSS desde sus bases de lanzamiento en Turquía. A su vez, la Unión Soviética, además de desmantelar y retirar definitivamente todas las armas ofensivas instaladas en Cuba, tuvo que comprometerse a no atacar Turquía.

Si analizamos las razones que subyacen a la necesidad del pueblo por una figura paternalista, constatamos que la modernización de la sociedad es la que encierra una posible respuesta. Tal proceso ha supuesto un cambio radical para todos y cada uno de los individuos; el ser humano ha ido perdiendo, paulatinamente, las tradiciones y costumbres que lo habían arraigado a un *modus vivendi* que podría tildarse de “monótono” o “mecánico”. Como consecuencia, dispone de más libertad para actuar y tomar decisiones, empero, a la postre, el resultado de esta transformación lleva a dos estados psicoemocionales algo contradictorios: por un lado, el individuo se siente agobiado con la multitud de decisiones que debe tomar, y por otro, la pérdida del sentido de comunión y comunicación lo hace sentirse solo e inútil. Este “vacío” emocional dispara en el individuo la búsqueda de una figura paterna que llega a reflejarse en el líder autoritario.

En Latinoamérica, dichos fenómenos se pueden observar en el caso de las migraciones masivas del campo a la ciudad que han tenido lugar en las últimas décadas y que han contribuido a la erosión, hasta la pérdida progresiva de las tradiciones y costumbres de los habitantes procedentes de las zonas rurales. Pero más allá de este cambio demográfico, también ha habido factores como la pobreza extrema, el analfabetismo y la ignorancia, que han facilitado en el individuo el desarrollo de un sentimiento de abandono, falta de protección y desarme ante la ineptitud de los partidos políticos y las estructuras democráticas, y, al mismo tiempo, un deseo de buscar aquella figura paternalista capaz de proteger y de proporcionar una mejor calidad de vida. En este contexto, aprovechando la situación desesperada de las masas, el dictador se sirve de una herramienta particularmente eficaz para conseguir el apoyo de la gente y poder controlarla: el *populismo*, una técnica tan utilizada ayer como hoy por un gran número de políticos y de regímenes autoritarios en todo el continente latinoamericano.

El populismo se instala allí a partir de los años 30 del siglo pasado, con características singulares, distintas a aquellas que las dos formas de populismo más reconocidas e importantes (rusa y norteamericana) habían desarrollado hasta el momento. Con el tiempo, se ha convertido en uno de los rasgos fundamentales de la cultura política latinoamericana y se va fácilmente adaptando a los procesos de la globalización. Hoy en día, el populismo no ha desaparecido, pero se ha transformado y adquirido nuevos atributos que le permiten acomodarse a los variados

escenarios histórico-políticos actuales, sin descuidar, por supuesto, aquellas peculiaridades que lo definen desde el punto de vista conceptual; representa “una dimensión de la acción política que se materializa a través de un discurso, estilo y forma de hacer política frecuentemente demagógica, adoptada por ciertos líderes y movimientos para conquistar votos, conseguir apoyo popular y materializar el poder político” (Patiño Aristizábal 2007: 242).

Semejante forma de representación e identificación política, acoplada a las condiciones específicas en las que evolucionan los pueblos latinoamericanos, recibe el nombre de *neopopulismo*. La gradual deslegitimación de las instituciones políticas tradicionales, la crisis de representación, la debilidad del régimen democrático y el desmantelamiento del modelo del Estado-protector posibilitó el “resurgimiento” de líderes populistas que, escudados en su carisma personal, se presentaron como salvadores de la nación y hombres providenciales restauradores del orden perdido. El neopopulismo deteriora el régimen político democrático, genera una inseguridad institucional a mediano y largo plazo y sienta las bases de la aparición de los regímenes con tendencias autoritarias y personalistas.

Es consabido que desde los años 90 hasta la primera década del siglo XXI, en Latinoamérica se han consolidado progresivamente proyectos políticos y modelos de liderazgo de corte populista. Cabe destacar dos tendencias: el *populismo de orientación neoliberal*, que se adapta al contexto global, mantiene fluidas relaciones con las potencias económicas y políticas internacionales, pero promueve una estrategia altamente personalista (ej. Carlos Menem, Alberto Fujimori, Carlos Salinas de Gortari o Álvaro Uribe); y el *populismo de izquierda* que, recordando los principios de los movimientos populistas clásicos o de la primera generación, es profundamente nacionalista, paternalista y antiimperialista. Pese a que el discurso político se muestra crítico con las potencias internacionales y el neoliberalismo económico, mantiene fluidas relaciones comerciales con los países que, por lo demás, condena públicamente, lo cual podría parecer una incongruencia, pero los populistas actuales como los de antaño manejan un discurso versátil que se ajusta según las necesidades (p. ej. Hugo Chávez, Rafael Correa, Ollanta Humala o Evo Morales).

En todo caso, mientras no se demuestre que los líderes neopopulistas son incapaces de sustituir las instituciones tradicionales por estructuras políticas más deseables y no aparezcan

La espada de Damocles. Autoritarismo, totalitarismo y terrorismo de Estado en Latinoamérica

alternativas viables que incluyan los rasgos democráticos de los que carecen las actuales, ellos seguirán encarnando por muchos años en adelante el cambio y la democracia en el escenario político de las naciones latinoamericanas.

Bibliografía

- CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1998, citada por FIGUEROA IBARRA, Carlos, “Dictaduras, tortura y terror en América Latina”, en *Bajo el Volcán*, II° semestre, Volumen 2, Número 003, 2001: 64, 66.
- CIUPERCĂ, Ioan, *Totalitarismul. Fenomen al secolului XX. Repere*, Iași, Demiurg, 2008.
- Convención contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradante*, Parte I, Artículo 1, <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cat.htm> [28/08/2014]
- DUTTON, Donald G. y Susan C. GOLANT, *El Golpeador, un perfil psicológico*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1997, citados por FIGUEROA IBARRA, Carlos, “Dictaduras, tortura y terror en América Latina”, en *Bajo el Volcán*, II° semestre, Volumen 2, Número 003, 2001: 65.
- FIGUEROA IBARRA, Carlos, “Dictaduras, tortura y terror en América Latina”, en *Bajo el Volcán*, II° semestre, Volumen 2, Número 003, 2001: 53-74, en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/286/28600304.pdf> [28/08/2014]
- FLORES ESPINOZA, Juan Carlos, *El dictador latinoamericano y su víctima: yuxtaposición analítica de las figuras literarias en América Latina (siglo XX)*, Universität Augsburg, 2006, en <http://dnb.info/984850783/34> [28/08/2014]
- FUCHS-HEINRITZ, Werner, Rüdiger LAUTMANN, Otthein RAMMSTEDT y Hanns WIENOLD (eds.), *Lexikon zur Soziologie*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, citados por FLORES ESPINOZA, Juan Carlos, *El dictador latinoamericano y su víctima: yuxtaposición analítica de las figuras literarias en América Latina (siglo XX)*, Universität Augsburg, 2006: 19-20.
- LINZ, Juan José, *Totalitarian and Authoritarian Regimes*, Colorado, Lynne Rienner Publishers, 2000.
- MAGILL, Frank N. (ed.), *International Encyclopedia of Sociology*, Volumen 1, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1995, citado por FLORES ESPINOZA, Juan Carlos, *El dictador latinoamericano y su víctima: yuxtaposición analítica de las figuras literarias en América Latina (siglo XX)*, Universität Augsburg, 2006: 26.

Alina Țiței

- MEHLINGER, Howard D., *The Study of Totalitarianism. An Inductive Approach. A Guide for Teachers*, Washington D. C., National Council for the Social Studies, 1968, citado por CIUPERCĂ, Ioan, *Totalitarismul. Fenomen al secolului XX. Repere*, Iași, Demiurg, 2008: 24.
- MILLER, David (ed.), *Enciclopedia Blackwell a gândirii politice*, București, Humanitas, 2000, citado por TOMA, Marius, *Mass-media și terorismul – manipulare sau simbioză*, 2006: 6.
- PATIÑO ARISTIZÁBAL, Luis Guillermo, “El neopopulismo en el contexto de la democracia latinoamericana”, en *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, Volumen 37, Número 106, enero-junio 2007: 239-261, en <http://www.redalyc.org/pdf/1514/151413530009.pdf> [28/08/2014]
- PEDRERO GÓMEZ, Miguel, *Corrupción. Las cloacas del poder. Estrategias y mentiras de la política mundial*, Madrid, Ediciones Nowtilus S.L., 2004.
- TOMA, Marius, *Mass-media și terorismul – manipulare sau simbioză*, 2006, en http://193.231.1.3/file.php/20/M_Toma_Simbioza_Terrorism_Media.pdf [28/08/2014]
- VV. AA., *Historia general de España y América, La época de Franco*, Tomo XIX-2, 2ª edición, Madrid, Ediciones Rialp, 1991.
- WALDMANN, Peter, *Terrorismus. Provokation der Macht*, München, Gerling Akademie Verlag GmbH, 1998, citado por FLORES ESPINOZA, Juan Carlos, *El dictador latinoamericano y su víctima: yuxtaposición analítica de las figuras literarias en América Latina (siglo XX)*, Universität Augsburg, 2006: 20.

Olivia Narcisa Petrescu

Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Rumanía

Recorridos literarios, geo-poética y memoria en torno a la ciudad de Buenos Aires

Recibido – 14 de agosto de 2014 / Aceptado – 1 de octubre de 2014

Resumen: El presente estudio analiza el espacio y los paradigmas literarios rastreados sintéticamente en la literatura argentina sobre la ciudad de Buenos Aires, de los siglos XIX y XX, y enfoca su papel fundamental en la consolidación de la identidad de la Nueva Tierra. Por lo tanto, hemos considerado los autores más destacados que consagraron la metrópoli y su imaginario cultural con el fin de examinar la importancia de la literatura a través de mecanismos de percepción, crítica y reflexión, desde diferentes perspectivas y topografías, en un intento de reunir el pasado con el presente a través de la memoria afectiva.

Palabras clave: ciudad, memoria, poética del espacio, paradigmas literarios, Buenos Aires

Abstract: The present study analyses space and its literary paradigms, briefly depicted in the Argentinean literature on the city of Buenos Aires, in the XIXth and XXth centuries, focusing on its fundamental role within the consolidation of the New Land's identity. Thus, we have considered the most prominent authors who consecrated Buenos Aires and its cultural imagery, in order to examine the significance of the literature throughout mechanisms of perception, criticism, and reflection, from different perspectives and topographies, in an attempt to bring together the past and the present within the affective memory.

Key words: city, memory, poetics of space, literary paradigms, Buenos Aires

No existe cultura ni lengua en el mundo que no esté relacionada con su inscripción en la memoria, sea individual o colectiva. De ahí que el espacio y el tiempo recordados creen lo que se llama lo vivido y marquen la trayectoria o el cauce de la memoria y de la esperanza,

en la medida en que puedan reconstruirse en la conciencia o la literatura, a través del recuerdo y la imaginación bajo formas ficcionales o poéticas. Es más, parece que esa recreación de un espacio estético –como lo es el de la ficción– remite tanto al mismo presente del autor como al pasado preservado por su memoria viajera y, por tanto, la dimensión ontológica del espacio integra la coordinada geográfica como parte de un recorrido natural del exterior al interior y viceversa, en una constante ondulación entre lugares visitados y vividos y *topos* inéditos de la mente.

Sobre la simbología de la ciudad, Italo Calvino decía que es infinita, ya que los recorridos trazados entre los puntos colgados en el vacío urbano son infinitos (1974:103). Reales o imaginarias, celestiales o infernales, las ciudades fueron asimiladas por el sentimiento de deriva ignorante que provoca en sus habitantes, sea a través de la psico-geografía, sea desde la perspectiva del juego arquitectural, utópico y simbólico. Independientemente de la manera en la que articularon el espacio y el tiempo, las ciudades, incluidas las del Nuevo Mundo, especialmente en el siglo XX, han sido el escenario predilecto de una literatura comprometida con el destino humano y sus continuas transformaciones, implicando un gran poder cultural, poético y memorialístico:

Sin necesidad de referirse al espacio urbano de París en Victor Hugo, Balzac o Zola; al Dublín del Ulises de Joyce, la Praga de Kafka, el San Petersburgo de Dostoievski o, más recientemente, Barcelona, cuya mitificación evidencia la novela *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, las capitales latinoamericanas han ido acumulando también esa carga de memoria literaria que todo lo impregna y que impide la mirada inédita y la percepción inocente (Aínsa 2006: 142).

Normalmente, los escritores también pertenecen a la categoría de ciudadanos, es decir, habitantes de una ciudad, aunque hayan primado los temas rurales en algunas épocas literarias. En este sentido, la literatura iberoamericana, según advirtió con cierta ironía el estudioso Rafael Gutiérrez Girardot, ha sido muy *urbana* (1993:129), dentro del concepto de *polis* que suma poder, ambiciones de cualquier tipo e intelectualidad. De hecho, el modelo latinoamericano de ciudad tomará por excelencia el esquema *capital-damero*, trazado de forma regular y ordenada, que va agregando confines de provincias y virreinos a medida que logra domesticar un paisaje idealizado o fiero. Así como mencionaba Rosalba Campra,

las ciudades vieron su forma dibujada y su significado consolidado a través de las palabras, o sea, la literatura (1982: 103).

El primer momento en el que la historia y la literatura se (con)funden lo representa la fundación misma de Buenos Aires, considerado en sí un episodio mítico, legendario y repetitivo, reflejando la dualidad de la creación, aparentemente paradójica. Así, las fuentes históricas quedaron confusas hasta hoy y parece que en 1536 la fundación de la ciudad había fracasado por motivos de “inadecuación colonial” y, ulteriormente, en 1580, volvió a ser instituida, lo que confirió a la urbe una esencia ambigua, abierta a muchas interpretaciones. Borges, en su poema “Fundación mítica de Buenos Aires” que inaugura el volumen *Cuaderno San Martín* (1929), le otorga una atemporalidad alucinante e, incluso, desplaza metafóricamente el lugar de su fundación desde el centro hacia la periferia, es decir, el barrio de su juventud, Palermo: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/ La juzgo tan eterna como el agua y el aire” (Borges 1994:81).

Sin embargo, la trayectoria literaria de la capital porteña ha sido larga y compleja y necesita ser matizada; de hecho, ello constituye el reto sintético del presente trabajo.

Al principio, desde el afán romántico, la ciudad carece de cualquier exaltación nacionalista o mitificación literaria, ya que el lugar considerado privilegiado es la naturaleza americana rural, inaugurada en la época colonial. La que viene a ser considerada, cronológicamente, la primera novela rioplatense, *Amalia* (1851) de José Mármol, propone como marco histórico la ciudad de Buenos Aires en 1840, sometida por la dictadura de Juan Manuel de Rosas y descrita como un “cementerio de vivos”, y una “ciudad desierta”, donde “el silencio era sepulcral” (1999: 246).

En realidad, en menos de cincuenta años la ciudad adquirirá su fama de *cosmópolis* debido a las grandes olas de inmigración, perdiendo así su título de *gran aldea*—influencia de la filosofía romántica— y se convertirá en un crisol de significados antinómicos: centro—arrabal, ciudad—campo—despoblado, civilización—barbarie, anunciados por el escritor Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (1845) o *Argirópolis* (1850). La última obra, sobre todo, demuestra que Buenos Aires no es solamente un tema político o un escenario sobre el que los argentinos debaten su pasado y presente cultural, sino un espacio de ficción, que la literatura imagina, crea y ocupa. Por tanto, la ciudad es la que alberga las polémicas de la historia, las utopías sociales, los sueños imposibles, los trozos de arte emergente y, además, llega a ser el teatro intelectual, con un público actor y, a la vez, creador. De hecho, cuando Sarmiento elaboraba *Facundo*, se comprobó que el autor desconocía Buenos Aires y otras

ciudades mencionadas en el libro (Córdoba y Tucumán); ello indica que el acercamiento a la gran ciudad se realiza por los cuentos universales y testimonios de viaje. El anticipo de Sarmiento vislumbra una ciudad-estuario del Río de la Plata donde se afincará la sede de la civilización argentina con sus instituciones, cultura y espíritu urbano y que se asemeja al valle del Nilo, el único gran lugar de la cultura egipcia, en su visión. Según el autor, el espíritu de la región de La Plata tendrá que vencer sobre la Pampa, símbolo de la barbarie, para poder inscribirse en la fila de los países civilizados.

Merece la pena mencionar que paralelamente con la obra de Sarmiento nace la literatura folclórica gauchesca, cuyo discurso es totalmente opuesto: de la ciudad sale todo el Mal que altera el ritmo natural de vida y crea una sociedad tumultuosa. En efecto, la épica dorada del gaucho presenta una sociedad rural plenamente integrada en su medio, evocada por José Hernández en la epopeya *Martín Fierro* y recuperada posteriormente por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*.

En cambio, la ciudad trastorna e incita a las explosiones individualistas, mercantiles, pragmáticas. Tenemos, a continuación, a Julián Martel y su novela naturalista *La Bolsa* (1890) que refleja un escenario urbano, arrinconado entre la especulación y los juegos de la fortuna, advirtiendo el futuro gran bullicio de la urbe rioplatense.

Luego, tras digerir el deslumbramiento modernista ante los novedosos cambios progresistas del comienzo del siglo XX –brillantemente evocados por los poetas Rubén Darío y Julián del Casal, entre otros–, los relatos de Héctor Pedro Blomberg, *Las puertas de Babel* (1920) y *La casa por dentro* (1921) de Juan Palazzo y *Camas desde un peso* (1932) de Enrique González Tuñón describen las ambiciones e ilusiones de los habitantes porteños, esos náufragos inmigrantes atrapados por la nostalgia y la soledad, que sufren de una incurable desazón, en unos ámbitos bohemios y pintorescos. De esta manera, se instaura una representación urbana que aludiría a la ciudad aterradora, por un lado, la ciudad-país-puerto mirando hacia la otra orilla del Atlántico y, por el otro, un país invisible, sin protagonismo, perdido en sus confines, tal como los sorprende magníficamente en su duplicidad Eduardo Mallea en *Historia de una pasión argentina* (1937) y *La babia del silencio* (1940).

De todas maneras, creemos que el imaginario urbano se convierte en hegemónico en la cultura rioplatense de entre siglos y del siglo XX. La misma opinión la comparte la estudiosa Beatriz Sarlo, según la cual “la literatura visita el campo, pero habita la ciudad” (1995:27). En realidad, tampoco se puede hablar de realismo mágico en la literatura argentina,

ya que el poder imaginativo de la ciudad obstaculizó definitivamente el impulso mítico del gaucho. Por fin, se podría considerar que el lenguaje literario de los autores de ficción de la esa zona es, sin duda, urbano y pertenece a la ciudad y su reflejo, ya que para la mayoría de los escritores argentinos también significaba la imagen de Europa.

En definitiva, las pocas voces de autores que marcan la excepción, o sea adeptos, aunque cosmopolitas, de lo rural, serían Ricardo Güiraldes, ya aludido, y Jorge Luis Borges, que, al recordar el pasado aldeano de Buenos Aires, edificó una imagen literaria obsoleta de la gran villa. Por los mismos años 20, la literatura borgeana nace de ese espacio imaginario, tramado por el pasado, los cuentos y la memoria colectiva. Unos de los símbolos famosos de la época, ilustrados por Borges, el poeta, sobre todo en su volumen *Fervor de Buenos Aires* (1923), evocan la ciudad con sus periferias y arrabales, patios y espacios vacíos, situados en el linde del campo con la primera línea urbana. En la opinión del mismo autor, ese lugar fecundo y primario indica tanto geográfica como espiritualmente la iniciación del proceso de germinación del alma urbana:

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casa,
cuadrículadas en manzanas
diferentes e iguales [...]
y sentí Buenos Aires.
Esta ciudad que yo creí mi pasado
Es mi porvenir, mi presente;
Los años que he vivido en Europa son ilusorios,
Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (Borges 1994:32)

Y más aún, a medida que la ciudad cambia velozmente al compás de las tecnologías, se condensa simbólicamente, despertando entusiasmo y desconfianza, de cara al nuevo soplo de inmigrantes europeos. Consecuentemente, nacerá la ilusión de que cierto carácter marginal de la nación argentina podrá ser interpretado como un avatar de la historia y no como un rasgo del presente.

Al mismo tiempo, persiste, de manera contradictoria, la idea de que el espacio sudamericano es periférico y tributario de la cultura europea. En *Radiografía de la Pampa* (1933), Ezequiel Martínez Estrada condena al pueblo argentino por no haber respetado las promesas de los padres fundadores: la inmigración masiva y la voracidad de las élites hicieron de Argentina un escenario degradante en comparación con el original europeo. Así, pone en tela de juicio un Buenos Aires traumático: falsamente próspero y cultural, en antítesis con la Pampa fértil y telúrica.

De acuerdo con el marco político e histórico de finales de siglo, por el momento, los mitos de la ciudad son preponderantemente políticos; por ejemplo, la metáfora ciudad--puerto ha despojado como una máquina feroz, centrípeta, al resto del país, sacrificándolo a los intereses del litoral urbano. Además, los intelectuales sienten deseo y miedo ante la ciudad y sus fantasmas. Es este el marco en el que crea también Borges; entonces, implícitamente, el espacio de ficción será caleidoscópico, amalgamado y conflictivo.

Otra consecuencia de la modernidad es la aparición de las utopías en arquitectura, como respuesta a las transformaciones de Buenos Aires. Unos autores imaginan una ficción vertical –el llamado *city-block*– como alternativa al crecimiento caótico de la ciudad. Un caso notable es la proyección subterránea de la distopía de Roberto Arlt, cuando describe el sol artificial y los agujeros negros y pestilentes de la metrópoli hostil en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). En tal situación, la ciudad se personifica en “una prostituta enamorada de sus rufianes y de sus bandidos” (2000: 205). Por ende, a diferencia de su coetáneo Borges, Arlt también narra intensamente sobre la ciudad moderna y sus arrabales, revelándole la cara impersonal y a la vez cruda. En este sentido, su Buenos Aires responde a un ideal futurista. En frente de los barrios amontonados con emigrantes y de las villas miseria y prostíbulos oscuros se alzan rascacielos más altos que los que había en aquel entonces, iluminados por la luz artificial de neón. El paisaje urbano se deforma ante la velocidad de los transportes; por ello, casi todos los personajes de Arlt son viajeros, obsesionados por el espacio y el movimiento. Son, a veces, una proyección futura de Buenos Aires, los puzzles de una posible versión cinematográfica expresionista.

Decididamente, Buenos Aires se convierte en el paradigma de todo un continente o, al menos, de las ciudades australes más europeizadas, especialmente, de la zona rioplatense.¹

Más aún, Leopoldo Marechal propone en *Adán Buenosayres* (1948) un viaje iniciático al infierno –Cacodelphia–, bajo notas paródicas y míticas impregnadas de cotidianidad. De hecho, el recorrido lleva al personaje Adán al reverso subterráneo de Buenos Aires, a un “archipiélago de hombres islas incomunicados entre sí” (2003: 30) cuya “tristeza de barro pide un alma” (2003: 98), hecho que nos revela una inclinación metafísica profunda del autor.

Otro escritor que describirá un Buenos Aires babilónico y heterogéneo es Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas* (1961), a través de la voz de Bruno, uno de sus protagonistas desarraigados. Para escaparse de una realidad diaria aterradora, Alejandra, la heroína de la novela, sueña desde su infancia con irse a la China o al Amazonas y le propone a Martín recorrer países salvajes” (1964: 51). En sí, el viaje y su pretendido escapismo plantean un movimiento centrífugo desde la capital inmunda e incompatible con sus destinos. Asimismo, cabe mencionar al autor de *Misteriosa Buenos Aires* (1950) y *La casa* (1954), Manuel Mujica Láinez, el que logra establecer una cosmovisión urbana de la misma índole, tras penetrar psicológicamente en diversas etapas y vicisitudes de la gran urbe rioplatense.

Por último, los viajes de iniciación de los personajes de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, crean la falsa impresión de unas experiencias abiertas. En realidad, el recorrido se cierra sobre sí mismo a medida que las vicisitudes sucesivas determinan el abandono de varios caminos posibles. Consecuentemente, el regreso de Horacio Oliveira a Buenos Aires, tras una escala en Montevideo que finaliza con la pérdida definitiva de la Maga, representa una caída-expulsión del Paraíso al Infierno y un enfrentamiento con sus propios monstruos de los cuales se había intentado evadir. Al pisar tierra en la capital argentina, descubre que su ciudad tiene más “rayuelas” que París, esas casillas que se multiplican en los patios de manicomios, desde ventanas que invitan al suicidio, sugiriendo un camino hacia el cielo:

¹ Dentro de la misma corriente, aunque uruguayo, Juan Carlos Onetti es uno de los prosistas que narra historias de solitarios y desarraigados que se refugian en el anonimato para ocultar sus derrotas vitales en ciudades imaginarias como Santa María, que se mecen entre realidad y aspiración, con claros matices rioplatenses (n.n).

Recorridos literarios, geo-poética y memoria en torno a la ciudad de Buenos Aires

[...] y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban. (1993:482)

De hecho, a través del mismo juego se puede llegar a un recorrido circular, de la Tierra al Cielo y al revés, pero tal como observaba Fernández Retamar, la misión del protagonista no es aquella de representar un país o una ciudad, sino de evocar el territorio de la salvación de todos los seres humanos en su intento de encontrar explicaciones y de conciliar el pasado con el presente, a través de la memoria afectiva (1967:52). Por tanto, la finalidad del viaje, es decir, del movimiento y el desplazamiento geográfico propiamente dicho, no es suficiente para poder abolir un espacio que permanece dentro de la identidad de cada individuo.

Como corolario, creemos que la relación del escritor hispanoamericano con la ciudad es intrínseca y la única versión real subsiste en la de quedar atrapado en la espiral movедiza que alude a una consolidación dramática y contradictoria del espacio urbano. La mayoría de ellos tratará de huir del espíritu devorador de la ciudad y de refugiarse en el pasado o en la memoria, cambiando de centros metafísicos y viajando continuamente para encontrar su lugar en el mundo, si es que existe.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2006.
- ARLT, Roberto, *Los siete locos - Los Lanzallamas*, Paris, ALLCA XX, Université Paris X, 2000.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Ed. Minotauro, 1974.
- CAMPRA, Rosalía, *América Latina: l'identita e la maschera*, Roma, Ed. Riuniti, 1982.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Ed. Cátedra Letras Hispánicas, 1993.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, "Sobre Julio Cortázar", en *Cuadernos de la Revista Casa de las Américas*, 1967:23-62.

Olivia Narcisa Petrescu

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “La transformación de la literatura por la ciudad”, en *La ville et la littérature*, Univ. Liège, XLIII, 1993:121-131.
- HERNÁNDEZ, José, *El gaucho Martín Fierro y la vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Ed. Sopena, 1969, en: www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Hernandez_Jose/MartinFierro.htm [11.11.2013]
- MARECHAL, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- MARMOL, José, Amalia, Buenos Aires, México, 1999.
- MARTEL, Julián, *La Bolsa*, Buenos Aires, Kraft, 1956.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, Paris, ALLCA XX, Universidad de Costa Rica, 1996.
- MÚJICA LÁINEZ, Manuel, *Misteriosa Buenos Aires*, Barcelona, Seix Barral, 1985, en <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/misteriosa-BA.pdf> [20.11.2013]
- NAVASCUÉS DE, Javier (ed.), *La ciudad imaginaria*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2007.
- SÁBATO, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1964.
- SAMBRANO URDANETA, Oscar y MILIANI, Domingo (eds.), *Literatura hispanoamericana II*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo o Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Ed. Sopena, 1962.

Ilinca Ilian Țăranu

Universidad de Oeste de Timișoara

Rumanía

Viaje, turismo y política en la obra de Cortázar

Recibido – 13 de marzo de 2014 / Aceptado – 1 de octubre de 2014

Resumen: Más allá de su valor literario, la obra de Cortázar representa también un testimonio social de la transformación de Occidente a mediados del siglo XX. Este artículo comenta la actitud de Cortázar con respecto al fenómeno del turismo visto como una adulteración del concepto romántico del viaje con virtudes formativas o regenerativas. Algunos de sus cuentos, de los cuales se consideran aquí “La barca o Nueva visita a Venecia” y “Vientos alisios”, exponen la vulgarización del espacio de la alteridad, debido a la industria turística que hace que los viajeros sean incapaces de entender una realidad extranjera y de salir de los límites de sus propios prejuicios. El mismo fenómeno se constata, no obstante, si se lee el libro *Nicaragua tan violentamente dulce* como un diario de viaje redactado por un escritor formado en el paradigma de la alta cultura, que no puede entender la transformación política de Nicaragua sino como una realización de un utópico estado de los artistas.

Palabras claves: Julio Cortázar, turismo, compromiso político, Nicaragua, alta cultura.

Abstract: Beyond their literary value, the works of Cortázar also represent a social testament to the transformation of the West during the mid-20th century. This paper comments upon Cortázar’s attitude regarding the phenomenon of tourism, seen as an adulteration of the Romantic concept of travelling with formative or regenerative purposes. Some of his short stories, such as “La barca o Nueva visita a Venecia” and “Vientos alisios”, express the vulgarization of the space of alterity due to the tourism industry, which makes travellers incapable of understanding a foreign reality and of escaping the limits of their own prejudices. However, the same phenomenon can be noticed if one reads the book *Nicaragua tan violentamente dulce* as a diary penned by a writer brought up in the paradigm of high culture, who cannot understand the political transformation of Nicaragua except as a realization of the utopian state of the artist.

Key words: Julio Cortázar, tourism, political compromise, Nicaragua, high culture.

Se suele citar con frecuencia una confesión de Julio Cortázar hecha en el prólogo de su libro de poemas *Pameos y meopas*: “Hombre entre las aguas del siglo he tenido el

privilegio agrídulce de asistir a la decadencia de una visión sobre el mundo y al nacimiento de otro completamente distinto” (1971: 10). Sería poco relevante preguntarse si realmente el mundo se transformó tan radicalmente como lo percibió Cortázar a principios de la octava década del pasado siglo, dado que de lo que se trata es de una sensación subjetiva que ocurrió en su caso no tanto después de la visita a Cuba y la implicación en la actividad política, sino especialmente después del gran terremoto emocional que le causó la rebelión de los estudiantes parisinos en mayo del 1968. A lo mejor se trata de un conjunto de causas, tanto personales como sociales, pero para muchos de sus contemporáneos que lo conocían de cerca la rebelión estudiantil de París realmente marcó un hito en la vida del apreciado autor argentino, siendo incluso comparada por Mario Vargas Llosa con una verdadera mutación rayana en la metamorfosis fantástica¹. De hecho, el propio Cortázar se refería a este momento como a uno de los ápices de su existencia y lo caracterizó en un texto incluido en *Último Round* como la propia “edad de oro” porque daba inicio a lo que él nombraba en el texto mencionado “la lucha de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre” (1969: 115). Está de más decir que el aniquilamiento de la Gran Costumbre, que es uno de los propios motores de la escritura de Cortázar, representa una aspiración que inevitablemente coincide con la de sus colegas de generación y de clase sociocultural y está relacionado con un momento de máximo optimismo acerca de las potencias “subversivas” de la imaginación, capaz de oponerse a la masificación, a la uniformización y a la alienación derivada de la lógica del capitalismo, tal como denunciaba la escuela de Frankfurt. Las obras más comprometidas de Cortázar, como por ejemplo *El libro de Manuel*, se hacen eco de la concepción de Herbert Marcuse según la cual el capitalismo se apropia de las necesidades vitales fundamentales del ser humano, transformándolas en mercancía e integrándolas en

¹ En un conocido texto, “La trompeta de Deya”, incluido como prólogo en la edición de la Alfaguara de *Cuentos completos*, Mario Vargas Llosa relata:

El cambio de Cortázar, el más extraordinario que me haya tocado ver en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de “Axolotl”, ocurrió, según la versión oficial –que él mismo consagró– en el Mayo francés del 68. Se le vio entonces, en esos días tumultuosos, en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar ‘la imaginación al poder’. Tenía cincuenta y cuatro años. Los dieciséis que le faltaba vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de los manifiestos y el *habitué* de congresos revolucionarios, que fue hasta su muerte. (Cortázar 2004: 21)

una dinámica consumista que elimina la crítica, la negatividad y la oposición. Ante los enormes cambios sociales que se producían en la sociedad de posguerra no asombra el hecho de que la mayoría de los artistas asumieran una condición de intelectuales comprometidos, que intervienen activamente en la polis, pero que conciben su labor creativa como el verdadero reto lanzado a una sociedad en trance de dejarse atrapar por las ideologías del tiempo: capitalismo, comunismo, consumismo. La exaltación del individuo y la resistencia a la supuesta uniformización promovida por el “sistema” se conjuga, no obstante, en los años sesenta-setenta, con una orientación de la élite hacia la izquierda política y una defensa de la “sociedad igualitaria”, combinación que no tardará en demostrarse difícil de sostener.

Un efecto de las contradicciones que conlleva esta posición es la crítica de la cultura de masas, entre cuyas características figura también el acceso a unas prácticas destinadas anteriormente sólo a los privilegiados. Marcuse, en el libro que marcó los años sesenta, señaló la ambivalencia de la alta cultura, que, si bien se adecuaba sólo a un mundo pretecnológico “con buena conciencia de la desigualdad y el esfuerzo”, tenía, no obstante, la ventaja de referirse a un mundo “en el que el hombre y la naturaleza todavía no estaban organizados como cosas e instrumentos” (Marcuse 1993: 89). Entre la Escila de la instrumentalización y la Caribdis de la desigualdad, los artistas de aquella época, y Cortázar entre ellos, fueron incapaces de tomar una decisión definitiva y es posible que la investigadora británica Jean Franco tenga razón cuando describe la situación del escritor latinoamericano durante la Guerra Fría en estos términos:

Mientras que la izquierda quería reemplazar la literatura con la política y pensaba de forma idealista que era posible resistirse a la influencia del mercado, los defensores de la libertad cultural acogían calurosamente la cultura aparentemente democrática del mercado, deseando al mismo tiempo conservar su privilegio de árbitros de las modas, algo que no tardaría en demostrarse imposible. (Franco 2003: 72).

El avance real de la democratización y la permanencia de una visión artística basada en la desigualdad se reflejan, entre otras, en la aparición de la dicotomía entre el turismo y los viajes. Si durante la edad premoderna se viajaba “por necesidad, no por placer” y lo hacían principalmente “soldados, comerciantes, mercaderes, diplomáticos, espías o bandidos”

(Goldstone 2003: 18), la revolución industrial creó las condiciones propicias para que se desarrollara el fenómeno moderno del “ocio”, de modo que se puede afirmar que la salida del ámbito familiar motivada por el placer de ver y conocer otros lugares se puede remontar al siglo XVIII, ya que un viaje como el de Montaigne, emprendido dos centurias antes, representó sólo un fenómeno aislado. Ahora bien, el turismo se dispara sólo después de la Segunda Guerra Mundial, pues si hasta los años cincuenta sólo un número muy reducido de personas podía gozar de los placeres del viaje, después de esta fecha las excursiones al extranjero se masifican y con ello el aura romántica del viaje se pierde junto con su capacidad de hacer descubrir al viajero la verdadera alteridad. La narrativa de Cortázar refleja este cambio de la sociedad occidental y, de manera poco sorprendente, varios de sus cuentos presentan el turismo de masas desde un punto de vista negativo. En el libro de relatos *Alguien que anda por ahí*, de 1977, al menos dos cuentos pueden verse como una crítica directa de este fenómeno: “La barca o Nueva visita a Venecia” y “Vientos alisios”. Los protagonistas de cada uno de ellos son gente que intenta paliar la pérdida del amor auténtico a través de un viaje a un país lejano y en los dos casos el remedio se revela ineficiente. Para Valentina, de “La barca”, el viaje emprendido de Buenos Aires a Italia, a través de una agencia de viaje, no tiene otro fin que el olvido de una desgracia. Es pues un viaje de evasión y representa simplemente el ingreso en “una temporalidad engañosa” (2004: 162), donde todas las experiencias, desde la pasión amorosa suscitada en un compañero ocasional hasta la propia violación por parte de un gondolero veneciano, resultan indiferentes, casi indoloras e impersonales. Nada le puede traer a la turista el sentimiento de experiencia real: la turista recibe Venecia como “un admirable escenario sin los actores, sin la savia de la participación” (173) e incluso después de un acto amoroso ocurrido en Roma tiene la impresión de que “el rito acababa de cumplirse sin un contenido real, que los instrumentos de la pasión estaban huecos, que el espíritu no los habitaba” (165). Valentina asume su condición de turista, a diferencia de Adriano, que se considera “un viajero” (162): por lo tanto, para la primera “el tiempo es la muerte, su horrible disfraz”, mientras que para el segundo el tiempo es el producto de la libre elección guiada por el capricho y el placer (168). El tiempo de Valentina es el tiempo ‘vendido’ por la agencia Cook y se revela ser la propia muerte: la muerte de Valentina en Venecia, entre romántica y cursi, es la conclusión de un recorrido por unos territorios interiores marcados por la incapacidad de amar y de participar en sus propias experiencias.

A su vez, la pareja de Mauricio y Vera de “Vientos alisios” intenta volver a despertar un amor desteñido por la rutina de unos veinte años de vida en común, gracias a

las ofertas de una agencia de viajes: van por separado a la misma estación turística de África, fingiendo que no se conocen, y se conceden mutuamente la libertad de buscar nuevos amores. Los personajes pasan las vacaciones en un lugar exótico, pero en compañía exclusiva de unos occidentales parecidos a ellos, conservando las mismas costumbres y sin tener ningún contacto verdadero con los vecinos de la tierra. La realidad del país africano tiene, más bien, un cariz ornamental: “de noche la radio hablando de Yomo Kenyatta y de los problemas tribales, alguien sabía mucho sobre los Massai y los entretuvo a lo largo de muchos tragos con leyendas y leones” (130). El medio completamente artificial ‘vendido’ por la agencia de viajes es el reflejo fiel de la artificialidad del experimento extremo llevado a cabo por los dos veraneantes. La experiencia amorosa plenaria debida a los nuevos amantes, lejos de resucitar el amor de la vieja pareja, no hace sino confirmar su muerte bajo el peso de la costumbre: el suicidio común sugerido en el final del cuento es una suerte de consecuencia natural de la comprobación de su fallecimiento como auténticos enamorados.

El reemplazo del viaje dador de experiencias personales profundas con el turismo que no hace sino poner de relieve la inautenticidad y la alienación del individuo por la cultura de masas es sólo el efecto de una transformación radical de la sociedad occidental, que Cortázar percibe a la vez con curiosidad y angustia. Los espacios realmente ‘exóticos’ quedan entonces aquellos lugares donde se gesta un verdadero cambio a nivel antropológico, que en los años sesenta se relacionaban con el mito de la revolución. Con la perspectiva creada por los años es fácil tildar de ingenua la postura de Cortázar, que se entusiasmó con las fantasías que se urdían en esta época, ya que su domicilio en Europa lo hacía partícipe de una ilusión colectiva creada por el estado del bienestar. En *Poswar*, una magnífica síntesis de la historia europea entre 1945 y 2005, Tony Judt argumenta convincentemente que más que una época de alta conciencia política, así como lo veían los propios actores, los años sesenta en la Europa occidental eran, más bien, un momento de máxima irresponsabilidad juvenil apoyada por el estado del bienestar que, en aquellos años, parecía apto a durar eternamente. Con su humor hiriente y el don por el adjetivo justo, el historiador británico observa:

Las solipistas pretensiones de la época –que los jóvenes cambiarían el mundo «yendo a su bola», «viviendo el momento» y «haciendo el amor y no la guerra»– siempre fueron una ilusión, y no han resistido bien el paso del tiempo. Pero no fue la única ilusión de aquel momento, ni mucho menos la más estúpida. (2006: 580)

La aniquilación del hombre bajo el peso del sistema, el *impasse* de Occidente entregado a “La Gran Costumbre”, la condena a muerte del pequeño burgués y la exaltación de la revolución nos aparecen hoy como banalidades de una época caracterizada por una confianza exagerada en sus valores y que, padeciendo de una natural miopía histórica, es incapaz de detectar los verdaderos problemas a los que se enfrenta.

Sin duda, estas falsas creencias provienen de un comprensible anacronismo; formado bajo el sello doble de la vanguardia y el existencialismo, Cortázar, junto con la mayor parte de su generación, comparte una visión sobre el ser humano como rescatable en la medida en que se lava de los pecados originales: la alienación, los tabúes sexuales, la corrupción y sobre todo el materialismo. Una vez desterradas la degradación por el dinero y la sumisión a los valores del mercado se abre el territorio del “hombre nuevo”. No es difícil observar aquí una huella de la escatología occidental y de su imagen acerca de la parusía. Jean Franco no es la única que señala que existe una continuidad visible entre “el anticapitalismo católico y ciertas lecturas de Marx, ambos casos [presentando] una analogía en su proyecto de purificar la sociedad con el fin de restaurar el verdadero valor de la vida humana” (2003: 120). Si la revolución cubana defraudó en gran medida esta esperanza, en cambio, la revolución sandinista de Nicaragua parecía más apta para cumplirla y así se explica el gran amor que le despertó a Cortázar este pequeño país de Centroamérica al que dedica su libro *Nicaragua tan violentamente dulce*.

En los meses inmediatamente posteriores a la victoria del Frente Sandinista de liberación, Cortázar emprende un viaje junto con Carol Dunlop a Nicaragua, donde da con un espectáculo sumamente atractivo para un europeo de los sesenta, entusiasmado con las guerrillas exóticas: jóvenes guerrilleros y guerrilleras armados, adolescentes héroes, niños que anteriormente habían participado activamente en la revolución jugando en las calles por fin libres. Para Cortázar, la Nicaragua de los principios de los años ochenta, después de la revolución sandinista que acabó con la dictadura de Somoza en 1979, parece representar la realización cabal del sueño eurocomunista: transformar la sociedad sin destruir el “Estado burgués” ni recurrir a la dictadura del proletariado, sino acudiendo únicamente a los valores del trabajo y de la cultura. Las notas de viaje pretenden sorprender lo más objetivamente posible esta atmósfera entre festiva y trágica, pero igual que sus personajes-turistas atrapados en sus prejuicios, el autor no consigue dejar de proyectar sus propios anhelos personales en esta realidad ajena.

Uno de ellos es la edificación del Estado sobre la base de la cultura y del arte: muchas páginas están dedicadas a las amplias campañas de alfabetización importadas en

Nicaragua de Cuba y, sobre todo, a la decisión de los dirigentes de implicar a toda la población en estas campañas. Cortázar elogia el intento de fomentar un proceso ‘horizontal’ de transmisión del saber, ya que los estudiantes del liceo y de la universidad acompañados de sus profesores se desplazan a las zonas marginales para dar clases, de modo que “la mitad de la población enseñ[a] a leer y escribir a la otra mitad” (1984: 37). Claro, después de este paso se necesita continuar la tarea y ‘culturalizar’ en un sentido más profundo que la simple alfabetización, lo que supone una nueva campaña llevada a cabo por los revolucionarios nicaragüenses, hecho comentado jubilosamente por el escritor argentino.

Los elogios no paran a la hora de comentar la creación, en un país tan atrasado culturalmente, de un museo de arte moderno, debido a la generosidad de los artistas latinoamericanos que viven en el exilio o en otros países americanos. ¿Qué significa este museo para Cortázar? Una esperanza de que un público tan poco educado en materia de arte plástico tope de repente con la modernidad más acusada.

El público [...] entabla sus diálogos silenciosos [...] con un arte resultantemente contemporáneo que provoca lo que siempre debe provocar el arte de avanzada: fascinación, repulsa, amor, antagonismo, las tomas de posición necesarias para lanzar la imaginación a todo motor (67).

La esperanza de “quemar las etapas” y de lanzar a la sociedad hacia una percepción estética vanguardista es lo que da una tonalidad tan entusiasta a estas páginas porque él lee aquí una promesa de que el público educará su gusto de tal forma que llegue a “rechazar tanta cosa barata que se toma por arte y belleza” (67-68). O sea, rechazará precisamente aquel tipo de arte apreciado por los sectores tradicionales de la sociedad occidental, aunque hay que reconocer que a partir de los años sesenta estos sectores tradicionales son cada vez más reducidos. El entusiasmo formidable que le provoca este espacio artístico en Nicaragua se entiende mejor si recordamos una profesión de fe enunciada en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

La cronología, la historia y demás concatenaciones, son una inmensa desgracia. Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios, y en todas las esquinas los cronopios bailarían tregua y bailarían catala. (1967, II: 13)

Al dejarnos guiar por las sugerencias de una equivalencia cuasi perfecta entre los cronopios y los surrealistas amantes del juego, del *happening* y del humor negro, tal como la argumentó Evelyn Picon Garfield (1975: 190), se entiende que Cortázar da voz aquí al sueño vanguardista de una sociedad de artistas, pues detrás de estos proyectos de democratización de la cultura resuena un antiguo credo de la vanguardia histórica respectivo a “la desaparición del arte como ámbito particular de la actividad humana, vinculada a la praxis vital” (Bürger 1987: 84). Parece claro que lo que atrajo tanto a varios artistas, entre ellos a Cortázar, en la revolución cubana fue en gran parte esta utopía de una sociedad en la que entre los artistas y la gente común deja de haber diferencias esenciales, dado que todos se entregan a una labor común de explorar “lo nuevo” y “lo nunca experimentado”, rechazando pues la cultura de masas, barata y alienante. Es, de hecho, una aspiración común de los intelectuales de su generación, pues en un contexto diferente, Carlos Fuentes alababa en la revolución del mayo del 68 el hecho de que

[l]os estudiantes y los obreros de Francia le dieron un contenido grave e inmediato a las palabras visionarias y rebeldes de los artistas: el hombre, cada hombre, es capaz de definir su propio destino como un artista define, creándola su propia obra. Y como una obra de arte, la responsabilidad individual es la instancia suprema de la responsabilidad colectiva y, simultáneamente, lo es ésta de aquélla. (1969: 90-91)

La Nicaragua post-sandinista ofrece pues las premisas de una sociedad en la que el individuo asuma su capacidad de construir “artísticamente” su destino. Resulta evidente entonces que uno de los proyectos más alabados por Cortázar sea el experimento del poeta y sacerdote Ernesto Cardenal, nombrado ministro de cultura después de la revolución de 1979, de crear talleres de poesía a nivel nacional. Este es otro ejemplo de un proyecto estatal de democratización de la cultura, que, por lo demás, el estado del bienestar “capitalista-consumista” había realizado naturalmente, pero de una forma que un verdadero artista encuentra caricatural. La nueva Nicaragua se presenta como opuesta a las sociedades donde la poesía “sigue siendo una actividad solitaria y entre cuatro paredes, reducida a un mínimo de publicaciones y de lectores” (Cortázar 1984:94): la poesía, esta vez, a través de una movilización colectiva, entra realmente a formar parte de la vida cotidiana, cumpliendo así el sueño de los surrealistas que profetizaban

con Isidore Ducasse que “la poesía será hecha por todos, no por uno solo.” (Lautréamont 1970: 284)²

La educación por la poesía de un pueblo cuya mayoría carecía de una educación básica parece representar otro atajo imaginado por Cortázar en unos años de máximo optimismo cultural. En el texto que abre el libro dedicado a Nicaragua el escritor argentino vuelve al tema del “hombre nuevo” imaginado por la revolución cubana y crítica la visión conformista sobre este ideal humano despojado de todas sus pulsiones negativas. Para llevar a cabo una revolución antropológica, dice, hay que desterrar el machismo imperante en Latinoamérica (tema que ya se había vuelto central en esos años, gracias a la crítica feminista), hay que renunciar a la homofobia (alusión a la represión de los homosexuales en la Cuba revolucionaria) y, por fin, hay que admitir el sadismo como latencia fundamental del ser humano. “¿Vamos a postular al hombre nuevo como integralmente bueno? No, por supuesto, pero en cambio su novedad estará en todo lo que le dé el socialismo para que las tendencias sádicas se sublimen lo más posible” (16). Una sociedad de artistas y poetas que desvíen sus pulsiones sádicas hacia las realizaciones artísticas representaría realmente una alternativa sumamente codiciable a la violencia efectiva del mundo. Conferir violencia a la dulzura (como claramente lo pone en evidencia el título *Nicaragua tan violentamente dulce*) y desviarla así del trato humano concuerda muy bien con el lema vanguardista que reza: “La belleza será convulsiva o no será.” (Breton, 1997: 243)

Ahora bien, la utopía de un estado de artistas visto a la manera de los surrealistas parece inalcanzable desde el principio. Cuando la enunciaban, los vanguardistas pensaban en un posible reencuentro del artista con el mundo burgués del dinero, ulterior a la destrucción total de éste último. Si sus declaraciones eran tan tajantes, eso se debía al hecho de que no pensaban, primero, en alcanzar su ideal y, segundo, porque se referían a una burguesía como la imaginada en el siglo XIX, esto es, complaciente, pragmática e insensible. Por otra parte, los vanguardistas eran los herederos de una tradición cuyo mayor logro había sido precisamente la autonomía del arte con respecto al campo del poder, tal como lo destacó Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*: se trata de una separación clara entre

² En la carta de Roberto Fernández Retamar, Cortázar escribía:

[M]i problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual (1994: 40).

el mundo de los bienes simbólicos inmateriales y el mundo del dinero y todo pacto entre los dos campos significaba un compromiso considerado vergonzoso por los dos lados, aunque él no dejaba de reiterarse. Es por eso que los antiguos defensores de la promoción de todo individuo a rango de artista se ven tan desorientados en el momento en el que la cultura de masas empieza a invadir los territorios reservados hasta entonces a la élite tanto en el terreno de la producción de bienes simbólicos como en el de las praxis de la vida y entre ellas, el ocio y el turismo.

Cuando Cortázar habla del “privilegio agridulce” de haber presenciado la transformación radical de “la visión sobre el mundo” del hombre occidental, es posible que realmente sintetice la ambivalencia de un creador que se da cuenta de que la complejidad de su circunstancia lo excede y que no la puede captar con las herramientas en cuyo perfeccionamiento y alisamiento había pasado toda su juventud: la concepción estética vanguardista que se basaba en una visión elitista acerca del acto artístico y de las prácticas sociales. La obra de Cortázar refleja admirablemente el momento en el que el viaje pierde su aura romántica y se transforma en turismo, lo que obliga al artista verdadero a buscar refugio en unas imaginarias sociedades de artistas que se gestan en un exótico Tercer Mundo y cuya existencia real, con la irrupción de la globalización, no tardará en demostrarse engañosa.

Bibliografía

- BÜRGER, Peter *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García, Barcelona, Península, 1987.
- BRETON, André, *Nadja*, edición y traducción de José Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 1997.
- CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967, tomos I-II.
- , *Último Round*, México, Siglo XXI Editores, 1969, tomos I-II.
- , *Pameos y meopas*, Ocnos, Barcelona, 1971.
- , *Nicaragua tan violentamente dulce*, Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.
- , *Obra crítica 3*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- , *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- FRANCO, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, traducción de Héctor Silva Miguez, Madrid, Debate, 2003.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

Ilinca Ilian Țăranu

- GARFIELD, Evelyn Picon, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1975.
- GOLDSTONE, Patricia Goldstone, *Turismo. Más allá del ocio y del negocio*, Barcelona, Debate, 2003.
- JUDT, Tony, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, traducción de Jesús Cuéllar y Victoria E. Gordo del Rey, Madrid, Taurus, 2006.
- LAUTRÉAMONT, CONDE DE (ISIDORE DUCASSE), *Cantos de Maldoror y otros textos*, traducción de Aldo Pellegrini, Barcelona, Barral Editores, 1970.
- MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, traducción de Antonio Elorza, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 [1954].

Raluca Ciorte

Universitatea de Vest din Timișoara

Rumanía

Patricia Lucas

Universidad Complutense de Madrid

España

Imágenes *pop* en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

Recibido – 12 de mayo de 2014 / Aceptado – 11 de septiembre de 2014

Resumen: En este artículo se intenta delinear el diálogo entre el culturalismo y las influencias del ambiente urbano, como por ejemplo el Pop Art, el cine negro o los cómics, en la *Poética* de Luis Alberto de Cuenca. El poeta los compagina al crear un horizonte literario, una red de referencias entrelazadas, cuya esencia reside en incorporar la realidad exterior del poeta y del lector en el texto, dando pie de esta forma a la lectura creativa en la acepción que la fenomenología literaria de la Escuela de Ginebra le da al concepto. El filón intertextual se advierte a lo largo de toda la obra luisalbertiana, siendo uno de los elementos de identidad del poeta, inscribiendo la poesía de Luis Alberto de Cuenca en la línea de autores como Jaime Gil de Biedma, Jon Juaristi o lo que Darío Villanueva llama “escritura palimpsestuosa”.

Palabras clave: Luis Alberto de Cuenca, *Pop Art*, culturalismo, cine negro, cómic.

Abstract: In this paper, we intent to delimit the dialogue between culturalism and the influences of the urban background, such as *Pop Art*, black cinema or comic strips, in the *Poetics* of Luis Alberto de Cuenca. The poet binds us to create a literary horizon, a network of connected references, which has an essence that resides in the incorporation of the reality exterior to both the poet and the reader into the text, thus paving the way for a creative reading in the sense of the literary phenomenology coined by the Geneva School. The intertextual thread can be noted throughout the works of Luis Alberto de Cuenca, and it is an element of the poet’s identity, inscribed in the poetry of the author in the manner of other writers such as Jaime Gil de Biedma, Jon Juaristi or Darío Villanueva names “palimpsestous writing”.

Key words: Luis Alberto de Cuenca, *Pop Art*, culturalism, *film noir*, comic.

1. Cultura popular en la poesía española

De orígenes anglosajones, el arte *pop* fue durante los años sesenta del siglo XX una de las principales tendencias culturales, especialmente en las artes plásticas. Basta señalar el enorme reconocimiento y difusión que han adquirido algunos de los autores de esta corriente para advertir su enorme capacidad de influencia. Las obras de Andy Warhol o Roy Lichtenstein forman parte ya de una cultura global que cruza fronteras. Estas obras, inspiradas en el mundo de la publicidad, el consumo y la comunicación de masas, se han convertido ya en nuevos iconos populares.

En la España de los sesenta, la sociedad de consumo era una novedad incipiente y a la vez pujante. El peso de la publicidad y la importancia de los lenguajes visuales de comunicación de masas era incomparablemente menor que en Estados Unidos o Inglaterra. Esto no impidió, sin embargo, una temprana aceptación de las tendencias *pop* en las artes plásticas, tendencias que se desarrollarían especialmente a partir de la Transición y de las que dan buena cuenta las creaciones plásticas del Equipo Crónica o las pinturas y dibujos de Eduardo Úrculo, entre otros.

A pesar del carácter eminentemente visual de esta tendencia artística, se podría señalar también una asimilación relativamente temprana del *Pop Art* por parte de la literatura española y, más concretamente, de la poesía. Podemos recordar aquí a ese “capitán de quince años” que pensaba en Dick Tracy y que ya aparecía en 1966 en uno de los poemas de Gimferrer en *Arde el mar*. No es ninguna novedad señalar ahora la influencia de la cultura *pop* en el grupo de los Novísimos. En el caso de Luis Alberto de Cuenca, que en cierto modo comparte algunos de los rasgos que caracterizaron este grupo poético, es posible también señalar esa “reverencia por el nombre propio, semejante a otros poetas de su generación” (2006: 14), como señala Juan José Lanz en su edición de los poemas de Luis Alberto.

2. Luis Alberto de Cuenca: poesía en imágenes

Como reza el título de uno de sus poemarios, en la poesía de Luis Alberto de Cuenca se observa esa *Necesidad del mito*, ese gusto por el nombre propio del que hablábamos antes (reactualización del tópico *tempus aedax rerum*), hecho que hace hincapié sobre uno de los rasgos de la lírica postmoderna. En una primera etapa, a la que Juan José Lanz (2006: 18-19) pone como fecha límite el año 1979, este interés parece conducir al

autor hacia una estética culturalista con mayor tendencia a la oscuridad. En cuanto al cambio que da su poética, el mismo poeta aduce en una entrevista a Javier Letrán para la revista *Otro Lunes* (2009):

Mi poesía ha evolucionado de un marco culturalista más cerrado, más hermético, más influido por la vanguardia histórica a un marco de estructuras más cerradas, más compactas, de una construcción más rigurosa del poema y mayor comunicabilidad. Ha ido de un mayor hermetismo a una mayor comunicabilidad (V.V.A.A. 2009: 6).

Es a partir de los años ochenta cuando el autor opta por la “línea clara”¹, por una expresión menos críptica, en la que el mundo de referencias culturales que maneja el autor se acerca de manera más clara al *pop*. Los poemas en los que este universo visual es más claro, y en los que centraremos nuestra atención en el presente estudio, son los recogidos en *La caja de plata* (1985), *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1984) y *Por fuertes y fronteras* (1996).²

El cambio que se opera en su estética va ligado también a un cambio de orientación en sus referencias culturales. En su *Poética*, él mismo expone ese giro en lo que se refiere al gusto cinematográfico. Frente a Visconti, Bergman o el Nuevo Cine Alemán, el poeta dice preferir ahora las películas de Milius o los guiones de Dashiell Hammett (Cuenca 1979: 351-352). Esas dos menciones nos orientan ya hacia dos mundos que serán fuente de referencias e inspiración poética: el cómic y el cine negro. Y ponen en evidencia otra de las características que adoptarán sus versos en el periodo antes señalado: el carácter visual de los poemas.

Frente a la cultura académica, fundamentalmente escrita, la cultura popular se ha desarrollado tradicionalmente ligada a la oralidad. En el siglo XX esa oralidad se ha transformado en un mundo audiovisual en el que la palabra convive con la imagen. El cine,

¹ El sintagma “línea clara” es una traducción del francés “ligne claire” que utilizaba el dibujante de cómics Hergé, autor de las famosas historietas de Tintín, para definir su estilo. Luis Alberto de Cuenca lo emplea para denominar una poética de la sencillez en la que podrían encuadrarse su propia y la de otros autores de la misma época, algunos de ellos en el entorno de la también llamada poesía de la experiencia.

² La edición que manejamos de estas cuatro colecciones es la siguiente: Cuenca, Luis Alberto de, *Poesía 1979-1996* (edición de Juan José Lanz), Madrid, Cátedra, 2006.

el cómic y, actualmente, los videojuegos crean una serie de mundos imaginarios que, de una u otra manera, conforman todo un universo ficcional postmoderno. Un universo en el que el nombre propio, la referencia cultural, más que traernos a la cabeza una cita, lo que evoca es una imagen. ¿O acaso no hemos visto a Bogart al mencionar a Dashiell Hammett? ¿No es la imagen del guerrero lo que viene a nuestra cabeza al leer que Milius es el director de *Conan el bárbaro*?

2.1 Las referencias literarias

Luis Alberto de Cuenca ha compaginado su tarea de investigación como filólogo clásico con su labor creativa. No es de extrañar que el mundo de la mitología grecolatina aparezca en sus poemas (véase Suárez Martínez: 2010; Adrados: 2011). Así, por ejemplo, en *Perfiles literarios* (Cuenca 2006: 335-345) encontramos alusiones a Nausícaa o Helena. Este mundo clásico puede además mezclarse o ponerse en relación con otros mundos ficcionales, como es el caso del poema *Jano* (Cuenca 2006: 176), donde los dos perfiles del dios parecen ponerse en relación con las personalidades opuestas del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, una figura mítica cuyo nombre da también título a otro poema luisalbertiano: *Jekyll y Hyde* (Cuenca 2006: 332).

La literatura anglosajona es, sin duda, uno de los ámbitos de referencia predilecta. Desde Shakespeare y Marlowe, mencionados en *La tristeza* (Cuenca 2006: 172), a *Peter Pan* (Cuenca 2006: 359), al que se le dedica un poema; pasando por el Señor de los anillos en *La amazona de Mordor* (Cuenca 2006: 418). El criterio de selección de referencias no parece atender a la consideración académica, sino a la capacidad simbólica o mítica de los personajes citados. Los héroes de la literatura más clásica o canónica se ponen al lado de otros que provienen de obras o géneros tradicionalmente considerados menores.

La literatura infantil, juvenil o fantástica aparece junto a los héroes homéricos, dejando ver que la importancia mítica de estas figuras, en la cultura contemporánea, no es muy distinta a la que tenían en la Antigüedad los héroes clásicos. Las referencias a autores de fama universal, como Shakespeare u Horacio, se entremezclan con otras mucho menos conocidas, como la que se hace a Arthur Machen, autor de literatura fantástica apreciado por Lovecraft y Borges, en *La bruja de Madrid* (Cuenca 2006: 215).

Esta mezcla de mundos ficcionales rompe en ocasiones “la cuarta pared” e incorpora la realidad como si fuera otro de esos mundos fingidos, poblados por personajes míticos dignos de

ser cantados en poemas. Lo real se ficcionaliza. En varios poemas encontramos alusiones a conocidos o amigos del autor, por ejemplo: *Encuentro del autor con Fernando Arozena* (Cuenca 2006: 198). El caso de ese texto es especialmente significativo, ya que en él se combina la alusión al personaje real con la mención a diferentes mundos míticos, como el de los clásicos grecolatinos o el de la literatura isabelina. El amigo parece acercarse al poeta con intención salvífica y nada mejor que una charla sobre Helena de Troya, Otelo y Desdémona o Angélica y Orlando para devolver al poeta a la vida. La dimensión metaliteraria de todos estos textos parece clara. También en *Variaciones* (Cuenca 2006: 349-356) vemos mezclarse diferentes mundos ficcionales. Se escriben poemas referidos al Mahabharata, a una oda de Horacio, a los poemas de trovadores o a Baudelaire. Las menciones a personajes clásicos de las letras castellanas, como *Urganda la desconocida* (Cuenca 2006: 218), conviven, por poner un ejemplo, con menciones al mundo de la literatura escandinava: *Gudrúnarkvida* (Cuenca 2006: 263). La literatura universal se presenta, así, como un catálogo de referencias del que extraer temas y motivos para nuevos poemas. De esta manera, el proceso creativo adoptaría más bien la forma de una continua reescritura.

2.2 Imágenes *pop*: clásicos del cine

Los personajes, héroes y mitos que aparecen en los poemas de Luis Alberto de Cuenca parecen conformar una especie de familia ficcional que rodea al autor y que se mezcla con los amigos reales del poeta. Se desdibujan las fronteras entre realidad y ficción y se saltan también las barreras entre disciplinas. El cine, la literatura y, como veremos más adelante, también el cómic, se convierten en universos que, para el autor, parecen tener una entidad tan real como la propia vida.

En el poema *Noche de Ronda* el autor expresa la importancia que para él tienen esos mundos ficcionales, especialmente cuando pueden ser compartidos. En el texto se equiparan los clásicos del cine con los de la literatura y se remarca el valor que comparten estos mundos de ficción a la hora de entablar relaciones interpersonales. Más que en la conexión directa entre individuos, el yo poético parece encontrar el enlace con el otro a través de la mediación de estos entes de ficción: “y pensando que, al cabo, merece más la pena / no comerse una rosca y hablarles de tus libros, / amargarles la vida con Shakespeare y con Griffith” (Cuenca 2006: 277-278).

La relación entre ambas disciplinas, cine y literatura, se pone también de manifiesto en poemas como *Tiempos difíciles* (Cuenca 2006: 304), en los que se elige como título un sintagma que, a la vez que resumen y condensa el sentido del texto, nos remite a una doble referencia: la de la novela de Dickens y la de su adaptación cinematográfica dirigida por Peter Barnes. Las referencias culturales no solo se expresan a través de nombres propios, de más fácil reconocimiento por parte del lector, sino que, en ocasiones, se dejan caer en el poema de manera sutil, a modo de guiño. El reconocimiento de la cita, en estos casos, no suele ser imprescindible para la comprensión del texto. Sin embargo, sí se genera una complicidad cultural entre el autor y el lector astuto, que capta la referencia. Este sería el caso, por ejemplo, de uno de los versos del poema *Advertencia al lector* (Cuenca 2006: 390), en el que se habla de “un grito (o un susurro)” en alusión velada a la película de Bergman. La tipografía en este caso se utiliza como llamada de atención. Los paréntesis hacen que, en cierto modo, la cita aparezca como una nota o anexo.

El mundo cinematográfico al que se refiere Luis Alberto de Cuenca es, fundamentalmente, anglosajón, aunque no se excluyen las alusiones a los clásicos del celuloide español, como en el poema *El verano* (Cuenca 2006: 302), que empieza así: “Cenar en aquel tren con aquel tipo / que conoció a Buñuel, irse a la cama”. Sin embargo, es en las alusiones al mundo del cine negro, fundamentalmente norteamericano, donde el autor encuentra la atmósfera urbana y nocturna que envuelve algunos de sus poemas.

Las alusiones a este mundo de crimen y misterio, con sus tipos duros y sus heroínas fatales, se relacionan de manera más evidente con el mundo de la cultura popular. Los héroes y antihéroes del cine negro, convertidos ya en iconos *pop*, desfilan por los textos ayudando al autor a dotar de un aura mítica a la realidad urbana. De esta manera, los elementos cotidianos de la vida contemporánea en la ciudad –semáforos, coches, gabardinas o sombreros– pueden aparecer ante nosotros con una doble lectura, como simples objetos del día a día o como elementos propios de un mundo ficcional sugerente y misterioso. Vuelve a desdibujarse, así, la frontera entre lo real y lo imaginado: “«Somos el sueño de una sombra, amigo», / me dijo. Y era Bogart, y me amaba; / y era Paco Arellano, y me quería” (Cuenca 2006: 197).

Envueltos en esta atmósfera de cine negro, Luis Alberto de Cuenca ha escrito varios poemas. Podemos señalar aquí los textos de la *Serie negra* (Cuenca 2006: 181-191) o *Las lolas negras* (Cuenca 2006: 457-472), en los que el propio título pone ya en evidencia la

filiación genérica de las referencias manejadas en los textos. El mundo del cine al que aluden estos textos ha sido también, en cierto modo, la inspiración de varias de las series gráficas de Eduardo Úrculo, uno de los más claros exponentes del *Pop Art* en la plástica española y cuyas imágenes llenas de gabardinas y sombreros parecen aludir también a la silueta de Humphrey Bogart. La relación entre disciplinas podría completarse si añadimos aquí la mención a alguna cita referida a la música jazz, como la que aparece en *Advertencia al lector* (Cuenca 2006: 390), donde el yo poético se nos presenta envuelto en una atmósfera de cine negro: “Oyendo a Dinah Washington -son las diez de la noche”.

Como ocurría con las alusiones literarias, Luis Alberto de Cuenca une en sus textos las referencias más clásicas o canónicas con los iconos *pop* o los personajes de las narraciones de género. Se trata de una actitud que podríamos relacionar, en cierto modo, con la cultura posmoderna, que huye de las clasificaciones o jerarquías clásicas y mira con ironía y escepticismo todo intento de dar por sentada cualquier verdad absoluta. Un investigador del CSIC³ como Luis Alberto de Cuenca parece poner en duda las propias clasificaciones y valoraciones que se manejan en los entornos académicos. Se trata de una actitud de distanciamiento y profunda ironía. El canon de la literatura se une a imágenes de cine de género, casi de serie B, creando un efecto *pop* que desmitifica lo clásico y, a la vez, eleva lo popular a la categoría de mito. ¿Cómo imagina el autor el inicio de una invasión *zombie*? ¿Qué terrible hecho podría dar inicio a la terrible aventura y avisarnos de la situación límite en que se haya?: “He vendido mi último ejemplar de la *Iliada*” (Cuenca 2006: 322), nos dice en *Zombies en la calle*.

2.3 Imágenes pop: héroes del cómic

El *Pop Art* se muestra irónico ante las clasificaciones y las jerarquías, por eso rompe la barrera que mantenía a determinados géneros (fantástico, juvenil...) como menores, relegados a un papel subalterno, y los pone a la misma altura que los clásicos de la literatura. En el campo de las artes gráficas se produce este mismo proceso y, quizá, uno de los ámbitos en los que es más evidente este fenómeno es el del mundo del cómic. Por su carácter popular, su inserción dentro de la cultura de masas y su mezcla de disciplinas, el tebeo se convierte en uno de los ámbitos favoritos de la estética *pop*. Los cuadros de Roy

3. Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España.

Lichtenstein dan buena muestra de ello. En varias ocasiones, Luis Alberto de Cuenca ha dejado claro su interés por esta forma de expresión que aúna lo visual y lo narrativo. Así contesta cuando se le pregunta por la lectura de tebeos:

Y espero seguir leyéndolos durante muchos años, porque el octavo arte es una cosa muy seria, que supuso una fusión entre lo narrativo y lo plástico. El tebeo ha sido una revolución en la estética del siglo XX desde que se inició este arte secuenciado presidido por el concepto de bocadillo, en el que los personajes hablan y que aparece por primera vez en 1896 en el “chico amarillo”. En países como Francia, Bélgica y Estados Unidos, el tebeo está presente en su vida cotidiana (V.V.A.A. 2009: 12-13).

No es de extrañar que el número de la revista *Litoral* (2013) dedicado a Luis Alberto de Cuenca lleve el expresivo subtítulo *De Ulises a Tintín*. O que el propio autor haya elegido para definir su poética el sintagma de “línea clara”: “Se me ocurrió que podía tomar del cómic el concepto de línea clara, que es propio del cómic franco belga, con Tintín y otros” (V.V.A.A. 2009: 12). Por los poemas de Luis Alberto de Cuenca desfilan varios de estos héroes y heroínas dibujados. En *Isabel* leemos: “sigue abierto un tebeo de Conan por la página / en que matan a Bélit y otro de Gwendoline con manchas de carmín en las dulces heridas” (Cuenca 2006: 208-209). También aparecen “Sonja la Roja, la rival de Conan” (Cuenca 2006: 239) o algunos de los más famosos héroes de la Marvel, como en *La fiesta* donde encontramos: “la jaula con Spiderman y Hulka entrelazados, todas las atracciones que apetece ver juntas” (Cuenca 2006: 282).

Quizá sea en este tipo de alusiones donde se nos muestra de manera más clara la relación del mundo poético de Luis Alberto de Cuenca con la cultura *pop*. Solo algunas alusiones a marcas concretas podrían presentar aún de manera más clara esa atmósfera ligada al mundo de lo popular y el consumo, como en ese *Soneto al volante de mi Ford Fiesta rojo, en heptasílabos* (Cuenca 2006: 445). Una vez más es posible señalar aquí esa unión de lo académico, representado en la mención a la medida de los versos, y lo *pop*. La alusión a la métrica, además, llama la atención sobre otro aspecto de estos poemas que merece la pena resaltar y es el empleo que se hace en ellos de los moldes métricos clásicos. Luis Alberto de Cuenca los utiliza en cierto modo con ironía, ya que aquí las estrofas clásicas se emplean para dar forma a poemas donde se habla de héroes contemporáneos. Se trataría de una

recuperación de la métrica clásica propia de tendencias posmodernas en cuanto a la creación literaria.

Después del recuento de héroes, heroínas, monstruos y malos de película la pregunta que cabría plantearse ahora es, ¿para qué todas estas menciones?, ¿qué encuentra el autor en estos mundos ficcionales? En uno de sus poemas, *Sonja la Roja*, el propio autor desliza una posible respuesta y apunta cuál puede ser la finalidad con la que desde la Antigüedad los hombres se miran en el espejo del mito: “Los querías tanto a los héroes / tanto soñabas con sus compañeras, / que te parecía imposible / que fuesen sólo emblemas o símbolos / para explicar el mundo” (Cuenca 2006: 239).

2.4 Poemas enumerativos: el efecto *collage*

Las referencias culturales *pop*, como hemos ido viendo, conforman un mundo de evocación y sugerencia que, por tratarse precisamente de iconos populares, dotan de cierta cotidianeidad el mundo poético que Luis Alberto de Cuenca nos presenta en sus poemas. Su inclusión en los textos, al mismo nivel que los mitos clásicos, produce también un efecto de ironía. Se mitifica lo común y, a la vez, se desmitifica la alta cultura. Este efecto es especialmente evidente en algunos de los poemas que podríamos denominar enumerativos, donde las referencias se concatenan conformando el grueso del texto poético.

Se trata de composiciones en las que la mayor parte de los versos son una mera acumulación de citas y referencias. Como señala Juan José Lanz (2006: 27), quizá el antecedente más claro de este tipo de textos sean algunos poemas de Borges, cuya lírica aparece también en muchas ocasiones traspasada por el culturalismo y la referencia. En el caso de Luis Alberto de Cuenca, las referencias que se enumeran son, como en los ejemplos que hemos comentado antes, eminentemente visuales, lo que otorga a estas composiciones un aspecto de *collage* en el que se agolpan y superponen diferentes mundos culturales.

La película, Verano de 1994 o *Brindis* podrían ser ejemplos de este tipo de poemas. Especialmente en los dos primeros, se hace evidente cómo todo este universo de referencias culturales conforma una especie de mundo íntimo y cotidiano en el que el autor encuentra su ambiente personal. Curiosamente, estos dos poemas aluden al verano, de manera que ambos parecen presentarnos la atmósfera en la que el autor se refugia durante el tiempo libre, rodeado de nombres, imágenes y citas que conforman su particular biografía cultural.

LA PELÍCULA

El umbral de una casa de Córdoba en verano.
Una *princeps* de Valle que fue de Benavente.
William Beckford. La novia que nunca compartimos.
Las madrugadas blancas. La risa innumerable.
«Balmoral» y Mordor. La gruta de Aracena.
Una tarde en La Granja. Matthew Gregory Lewis.
La feria de Antequera. Dale Arde. Michael Moorcock.
El bourbon. Los piratas. Jan Potocki. San Jorge.
Villamediana. Günter en los brazos de Brunilda.
Los misiles que apuntan al corazón del mal
La fe en el disparate. La amistad que no muere.
Y tus primos, Fernando González de Canales.

Este poema forma parte del libro *La caja de plata* (1985), de la sección “La brisa de la calle”, que constituye la última parte de este libro dividido en tres secciones. Así, como hemos dicho, es un poema enumerativo en el cual los diferentes planos de la realidad se entremezclan para dar fe de la intrincada complejidad del que, cara a cara con la *alteridad*, se asume a sí mismo.

En este texto se reúnen todos los niveles de la cultura *pop* de los que hemos hablado antes y que tuvieron gran influencia sobre la escritura de Luis Alberto de Cuenca. Las referencias literarias, como por ejemplo, “Una *princeps* de Valle”, clara referencia al escritor Ramón de Valle-Inclán; “William Beckford”, autor de una *novelle* admirada por Borges; “La risa innumerable”, referencia clásica que aparece ya prefigurada en *Nausícaa* que recopila a Esquilo con “mar de risa innumerable”; “Mordor”, el Señor del Mal del *Señor de los Anillos* de Tolkien; “Matthew Gregory Lewis”, autor de novela gótica; “Michael Moorcock”, escritor inglés contemporáneo; “Jan Potocki”, escritor de literatura fantástica que escribió entre 1804-1805 la novela *El manuscrito encontrado en Zaragoza*; “Villamediana”, poeta barroco español; “Günter en los brazos de Brunilda”, referencia a los personajes del *Cantar de los Nibelungos*; con personajes del cómic, “Dale Arde”, que es el nombre de la novia de Flash Gordon del cómic con el mismo nombre de Alex Raymond; y

con las referencias al mundo de los piratas, tema recurrente en la poesía luisalbertiana, o al cine, realidad esbozada desde el título. Javier Letrán (*citado por* Lanz 2006) dice que el título hace referencia a *Bésame, tonta* (1981), cuyo protagonista es Javier Gurruchaga, y Fernando González de Canales, amigo del poeta y destinatario del poema que aparece ficcionalizado en el último verso del texto.

La mitificación, base de la estética finisecular, del mundo del poeta mediante la literaturización de los amigos reales, como sería el caso de Fernando González de Canales o de los autores que marcaron su devenir literario, subrayan la necesidad del poeta de fusionar lo cotidiano con lo fantástico, con el sueño, con la magia, que le permite, así como decía Juan José Lanz, “reintegrarse en el claustro de la vida” (2006: 59). Toda esta red intertextual crea un espacio que, por la fácil identificación del lector con el *yo* lírico, es habitado por el receptor del poema. Por ende, el juego ficcional que propone Luis Alberto de Cuenca está al alcance de todo aquel iniciado que sabe desarrollarse por la simple y compleja realidad luisalbertiana.

3. Conclusiones

Los elementos de la cultura pop que se pueden hallar en la poética luisalbertiana definen toda una época y crean diferentes niveles de realidad que ayudan tanto al poeta como al lector a reintegrarse en el mundo. Si siguiéramos los principios de la escuela de fenomenología literaria de Ginebra, entenderíamos que todo texto, con todos sus rasgos estilísticos y semánticos, tiene que ser visto como un todo unitario cuya esencia es la consciencia del autor, así como decía Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria* (1998):

debemos fijarnos en las “profundas estructuras” de su mente, las cuales pueden encontrarse en los temas recurrentes y en el patrón de sus imágenes. Al aprehender esas estructuras profundas aprehendemos la forma en que el autor “vivió” su mundo, las relaciones fenomenológicas entre él mismo como sujeto y el mundo como objeto (1998: 41).

Por ende el *Lebenswelt* luisalbertiana es una red de mitos y símbolos que crean un universo complejo y, a la vez, sencillo. El poeta supo fusionar diferentes planos de realidad y, así, reintegrarse en el plano de la vida. El tema central de todos estos elementos ya analizados es, en realidad, la búsqueda de la identidad. El orden del discurso, la dominante ontológica de la que hablaba Brian McHale se puede encontrar con habilidad en la poética de Luis Alberto de Cuenca. Él mitifica y ficcionaliza su mundo, el ambiente urbano, lo cotidiano, para poder adentrarse en el juego catóptrico de la *alteridad*. La recuperación de los mitos y de las formas clásicas y la unión de estos con imágenes *pop* hacen que el *yo* lírico cobre identidad. La mitificación de las imágenes *pop* parten de la idea barthesiana de que todo mito es un habla, un mensaje, una realidad narrativa que justifica el discurso, entonces, estas están vistas como elementos axiológicos que definen el mundo del poeta. Un universo fragmentado, característica postmoderna, por el que se entiende la alienación ontológica porque toda enumeración como en los poemas de la sección *collage*, toda imagen *pop* o mítica remite a una *mise en abyme*, a una multiplicidad de voces que habitan y constituyen su identidad y la del lector. Por consiguiente, la poética de Luis Alberto de Cuenca se inscribe en un horizonte cultural más abierto y, al mismo tiempo, menos limitado, permitiéndole de esta forma al lector participar en la creación textual del poema, dado que cada lectura reactualiza una vez más el texto y, por ende, el texto se re-escibe con cada lectura.

Lo que le permite al lector la fácil identificación con el texto es la “escritura palimpsestosa”, según la denominación de Darío Villanueva, es decir, la introducción de citas, de alusiones, de imágenes, de autores o de personas reales en la escritura, es decir, la ficcionalización autobiográfica. Este desdoblamiento en múltiples personajes (los amigos aparecen como héroes en la poesía, lo cotidiano como espacio mítico) hace que la aparente delimitación entre los dos mundos a los que el autor pertenece se desdibuje, para dar fe de la compleja red identitaria del poeta. Y entonces, para el lector es mucho más fácil encontrarse en unos textos que rompen con lo tradicional o con textos que lo recuperan de manera más laxa y le proponen también adentrarse en la cotidianidad, en ese mundo que lo define como ser del siglo XX, con las vanguardias o con el tan debatido término de postmodernidad.

Bibliografía

- ADRADOS, Francisco R., “La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en *Emerita*, Volumen 79,2011: 195-198.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism*, București, Editura Univers, 1995.
- CUENCA, Luis Alberto de, “Poética”, en MORAL, Concepción G. y PEREDA, Rosa María (ed.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979.
- , *Poesía 1979-1996*, Madrid, Cátedra, 2006.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998.
- GIMFERRER, Pere, *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 2009.
- LANZ, Juan José, “Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos”, en *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, Volumen 19, 2009: 49-66.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel, “La posmodernidad como importante categoría en la literatura y en teatro”, en *FLITERA – Ponencias y comunicaciones de la Universidad Alcalá de Henares*, 1996: 1-14.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London - Routledge, New York - , Taylor & Francis, 2004.
- STRINATI, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London, Routledge, 2004.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- V.V.A.A., “Unos escriben dossier Luis Alberto de Cuenca”, en *Revista Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, Número8, 2009.
- , “Luis Alberto de Cuenca, de Ulises a Tintín”, en *Revista Litoral*, Número 255, 2013.

Alexandru Oravițan
Universidad de Oeste de Timișoara
Rumanía

Una lectura de la melancolía en los textos de Jorge Luis Borges

Recibido – 12 de marzo de 2014 / Aceptado – 30 de septiembre de 2014

Resumen: Este artículo se propone indagar la manera en la cual el tema de la melancolía puede ser relacionado con las obras de Jorge Luis Borges. A través de la investigación de una serie de obras maestras del autor, se puede notar que la presencia de la melancolía no es sólo incidental, sino que se convierte en un tema central que intensifica la complejidad del texto y propone múltiples lecturas y varios puntos de vista, subrayando una de las características definitorias de todas sus obras.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, melancolía, *fuga mundi*, el infinito, Robert Burton

Abstract: This paper investigates the way in which the literary theme of melancholy can be related to the works of Jorge Luis Borges. By looking at a number of Borges's masterpieces, one can see that the presence of melancholy is not only incidental; it becomes a central theme that enhances the complexity of the text and invites readings from multiple points of view, a typical trait of Borges's entire body of works.

Key words: Jorge Luis Borges, melancholy, *fuga mundi*, the infinite, Robert Burton

1. Borges y la melancolía. Consideraciones preliminares

Frente a un conjunto de obras que abarca múltiples temas universales y que ha logrado transformar la literatura latinoamericana, no debería sorprender al lector el hecho de que la melancolía sea uno de los temas claves de las creaciones de Jorge Luis Borges. La melancolía es un concepto que aparece constantemente, a veces de forma inesperada, tanto en la literatura borgiana como en su vida. A pesar de que algunos críticos tienden a separar claramente los campos de la literatura y de la vida, no se pueden pasar por alto ciertas conexiones entre los dos y menos aún en el caso tan interesante de Borges. Para un hombre

que vive toda su vida con la certidumbre de que no es digno de sus antepasados y que se siente incapaz de englobar el infinito en su obra, la vida de Borges puede ser vista como una relación permanente de amor-odio con la melancolía.

Esta relación no es, tal vez, más ambigua que su actitud hacia la política. En medio de la Guerra Fría y de los tiempos difíciles que afectaron el espacio latinoamericano, Borges quedó aparentemente poco impresionado por las turbulencias de la historia.¹ El famoso incidente que ocurrió en la Columbia University de Nueva York a finales de los 70 y que está mencionado en la mayoría de sus biografías es bastante explícito. Mientras daba una conferencia a la que acudieron varios escritores e intelectuales latinoamericanos, Borges fue criticado por no dar mayor espacio a la política en sus textos. A esto él respondió que la revolución de otro hombre no debería ser necesariamente la suya también (McNeese 2008: 95-97). Es en este particular incidente donde se encuentra la esencia de la opinión política de Borges: se veía a sí mismo como un escritor capaz de mantenerse por encima de gran parte del mundo, “en una torre de marfil de la literatura y del lenguaje” (Sickels 2004: 44).

Desde el punto de vista de la actitud ante la melancolía, este planteamiento con respecto a la política se puede ver como una versión de *fuga mundi*. Los orígenes de este concepto se remontan a la Edad Media, cuando fue motivado, por una parte, por el temor de que el mundo pudiera llegar a su fin y, por otra parte, por las agitaciones sociales y políticas que se manifestaron en torno al año 1000 (Duby 1988: 33). Jacques Le Goff afirma que este primer signo de la crisis reaparecería durante lo que él llamaba “la crisis del cristianismo” de los siglos XIV y XV: una crisis profunda de la fe provocada por el fracaso de las cruzadas y la creciente corrupción del sistema eclesiástico. Este constante estado de crisis llevó a las manifestaciones típicas de la melancolía en forma de *fuga mundi* y a la concreción de la figura del ermitaño, visto como el último refugio del ideal cristiano cuando la Iglesia misma parecía que lo traicionaba (1999).

Esta visión del mundo se extendió hasta finales de la Edad Media. Johan Huizinga señala que la Edad Media terminó con una sensación de melancolía sombría que se puede notar en las crónicas, los poemas, los sermones e incluso en los documentos legales, lo que lleva a la identificación de todas las ocupaciones serias de la mente con la tristeza (2006).

¹ Un trabajo interesante titulado “Borges y la política” escrito por Emir Rodríguez Monegal se puede encontrar en la *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, Volumen 43, Número 100-101, julio-diciembre 1977, pp. 269-291.

Pasando a la literatura, si uno tuviera que hacer un panorama de los temas que se han dado constantemente a lo largo de la historia de la literatura, la melancolía sería, sin duda, uno de los más duraderos. Su evolución como concepto y como tema literario se refleja en la evolución de los propios géneros literarios, desde la tragedia griega hasta la poesía romántica y hasta la novela contemporánea. Esta trayectoria demuestra que la melancolía se puede considerar como uno de los temas fundamentales de la literatura que, por su carácter multidimensional, se puede abordar y analizar de varias maneras. En general, se puede ver como un estado de ánimo o una propensión a la que el personaje tiene que enfrentarse. Sin embargo, este tema ha sido tradicionalmente empleado para representar un personaje que sufre un cambio de percepción provocado por un evento o por un factor externo o interno. Este cambio puede ocurrir tanto en términos de auto-representación como en la forma por la cual la (sub)conciencia del personaje procesa los eventos del mundo exterior. Los personajes “tradicionalmente” melancólicos, como Hamlet de Shakespeare o Werther de Goethe, están dentro de un paradigma literario que está constantemente “reciclado” y ajustado gracias a cada nueva tendencia literaria.

Dentro de esta multiplicación casi ilimitada de tamaños y estratificaciones, el lugar de Jorge Luis Borges no puede ser cuestionado. En el infinito de su Biblioteca, el tema de la melancolía aparece velado, un poco escondido detrás de otros motivos más conocidos, siendo casi siempre contenido en el tema del infinito y del conocimiento. Cuentos como “La busca de Averroes” (1947), “La biblioteca de Babel” (1941) o “El libro de arena” (1975) son testimonios vivos de la presencia de este tema en la obra del argentino.

2. Una tradición de la melancolía. Burton y Borges

La melancolía como tema singular se integra perfectamente en el contexto de las dicotomías borgianas: la muerte y la inmortalidad, la civilización y la barbarie, la parte y el todo, lo finito y lo infinito, etc. Una de las posibles razones por las cuales esta confluencia favorable de temas y motivos funciona tan bien en la prosa de Borges se puede encontrar en las antiguas teorías sobre la melancolía que subyacen a la teoría de los cuatro humores. Tratando de encontrar la base de la visión occidental sobre la melancolía, Ioan Petru Culianu (1999) cita a Marsilio Ficino y su teoría sobre el descenso del alma en el cuerpo, una idea que tiene sus orígenes en los neoplatónicos Macrobio, Proclo, Servio y Plotino:

Las almas descienden en los cuerpos de la Vía Láctea a través de la constelación de Cáncer envolviéndose en un velo celeste y luminoso del que se revisten para encerrarse en los cuerpos terrestres. Pues el orden de la naturaleza exige que el alma purísima se una a este cuerpo impuro sólo por mediación de un velo puro. Siendo éste menos puro que el alma y más puro que el cuerpo, los platónicos lo consideran como un medio muy cómodo para unir el Alma al cuerpo terrestre. Por [este descenso] que las almas y los cuerpos de los Planetas confirman y refuerzan en nuestras almas, y también en nuestros cuerpos, los siete dones originales que nos fueron concedidos por Dios. El mismo oficio desempeñan las [siete] categorías de los demonios, intermediarios entre los [dioses] celestes y los hombres. El don de la contemplación queda fortificado por Saturno gracias a los demonios saturninos. La potencia del gobierno y del imperio, por Jupiter gracias a los demonios jupiterinos; así mismo, Marte, a través de los marciales favorece el valor del alma. El Sol, con la ayuda de los demonios solares, favorece aquella claridad de los sentidos y de las opiniones que hace posible la adivinación; Venus, a través de los venéreos, incita al amor. Mercurio, a través de los mercuriales, despierta [la capacidad] de interpretación y expresión. Finalmente, la Luna, con los demonios lunares, aumenta la procreación. (Ficino citado por Culianu 1999: 76)

Así se podría concluir que, según la doctrina neoplatónica, la melancolía entra en el cuerpo junto con el alma misma. Culianu comparará esta “cosmicización” del alma y su entrada en el universo físico con la gestación y el crecimiento del embrión humano. Por su parte, la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, que es otra de las dicotomías referidas constantemente por Borges, también se deriva de esta antigua teoría (1999: 76).

Si el tema de la melancolía acompañó copiosamente la reflexión renacentista, fue, no obstante, durante la edad barroca cuando apareció una contribución esencial a este tema, gracias a la publicación de uno de los estudios más completos sobre la melancolía hasta la fecha: *La anatomía de la melancolía* de Robert Burton (1621). Burton incluye en su libro una variedad de disciplinas en las que está presente la melancolía, desde la literatura hasta la doctrina religiosa y desde la disciplina militar hasta la medicina y a la filosofía.

La obra de Burton es fundamental para la formación de la visión moderna sobre la melancolía, dado que él es el primero en sugerir que la melancolía puede ser tanto un estado

temporal de la mente como un sentimiento de depresión independiente de cualquier circunstancia patológica o fisiológica y que cada ser humano se ve afectado en algún momento de su vida por las disposiciones melancólicas:

La melancolía, el tema de nuestro discurso actual, está o en la disposición o en el hábito. En la disposición, es la melancolía transitoria que va y viene con cada pequeño motivo de tristeza, necesidad, enfermedad, angustia, miedo, dolor, pasión o la perturbación de la mente; cualquier forma de atención; el descontento o pensamiento, que acarrea la angustia, la apatía, la tristeza y la aflicción de espíritu; las formas opuestas al placer, el regocijo, la alegría, la delicia, provocando en nosotros atrevimiento o un disgusto. En este sentido equívoco e impropio, llamamos melancólico a lo que es aburrido, triste, amargo, torpe, mal dispuesto, solitario, que no se puede impresionar de ninguna manera o disgustado. Y, a partir de estas disposiciones melancólicas, ningún hombre que vive es libre, estoico, nadie tan sabio, ni tan feliz, ni tan paciente, tan generoso, tan divino que pueda reivindicarse a sí mismo (...). La melancolía, en este sentido, es el carácter de la mortalidad. (1883: 93, traducción propia)

El epígrafe del cuento de Borges, “La biblioteca de Babel”, tomado directamente de la *Anatomía* de Burton (“By this art you may contemplate the variation of the 23 letters”), tiene profundas implicaciones tanto al nivel microtextual, como macrotextual. No solo destaca el hecho de que uno de los temas principales de este cuento sea la melancolía misma, sino que es muy relevante para el estilo del texto.

Estilísticamente, no se pueden ignorar los múltiples puntos de convergencia entre Borges y Burton. Al igual que Borges, Burton utiliza un extenso juego de palabras, hace referencias a los autores más oscuros (algunos de ellos nunca han vivido en realidad, son pseudónimos o nombres inventados) e infunde humor en el texto. Un ejemplo de correspondencia está relacionado con el propio caso de la melancolía: si Burton (1995: 11) afirma que “escribo sobre la melancolía para estar ocupado en la manera de evitar la melancolía”, Borges (1974: 470) dice que “la escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres”. Sin embargo, este epígrafe también revela una de las múltiples formas de leer el texto. La variación de las 23 letras del alfabeto latino estándar no se puede

encontrar por ninguna parte en la *Biblioteca* del autor argentino. Borges menciona axiomáticamente en el texto que el número de símbolos ortográficos es 25 (las 22 letras del alfabeto, junto con el espacio, coma y el punto). Por lo tanto, el epígrafe tomado de Burton no solo contradice lo que Borges indica en el texto, sino que también implica que este texto ha conseguido evadir de alguna manera las reglas generales de la biblioteca y por lo tanto se puede ver como situado en un vacío formal, fuera de la biblioteca infinita. Esto puede interpretarse como una forma de *fuga mundi* al nivel del texto, lo que refleja la actitud de Borges hacia la vida real. Por lo tanto, si uno quiere escapar de la melancolía tiene que escapar tanto del texto y del mundo en sí.

3. El infinito desde una perspectiva melancólica

El hecho de que la melancolía tenga su origen en la esencia del ser humano le confiere a ésta un aspecto multidimensional y una capacidad de ser interpretada de múltiples maneras. En el caso de Borges, la melancolía se puede ver como una consecuencia directa de la incapacidad de acceder a un tipo superior de conocimiento o al conocimiento entero, o sea infinito.

Esta inclinación al estudio y la fascinación por el acto de conocerse a sí mismo están definidas por Tomasso Campanella (*apud* Culianu 1999) esencialmente como unos rasgos definitorios del carácter melancólico porque los melancólicos son decididamente solitarios y se retiran para pensar debido a su destacado discernimiento.

Ioan Petru Culianu (1999: 82) nota que, según Alberto Magno, la *melancholia fumosa* tiene la propiedad de dejar una duradera impresión de los fantasmas en el pneuma, lo que trae consigo una memoria prodigiosa y una extraordinaria capacidad para el análisis. Esto determina el siguiente comentario por parte de Marsilio Ficino (*apud* Culianu 1999: 82): “cualquier gran hombre que haya destacado en un arte ha sido melancólico, ya sea porque nació así, ya sea porque una meditación asidua le ha hecho volverse así” (Ficino citado por Culianu 1999: 82).

El “arte” de los personajes de Borges es el arte del estudio y del conocimiento, hecho que conduce al deseo de acaparar el infinito, lo que no puede llevar sino a la caída en la melancolía porque el infinito en sí mismo es intangible. En el caso de las letras de Borges este acto de conocimiento se lleva a cabo habitualmente en la Biblioteca, que se puede interpretar como un espacio de la melancolía por excelencia si se tiene en cuenta la famosa definición formulada por Borges en “La biblioteca de Babel” y reanudada en “Los teólogos”: el hombre es “el imperfecto bibliotecario” (1974: 466), afectado por un sentimiento de culpa

que, de hecho, se puede asimilar a la melancolía y que nace de la condición intolerable de ser el dueño de una biblioteca que no se puede conocer o “leer” por entero durante una sola vida. Sobre el personaje Aureliano de “Los teólogos” se dice: “Como todo poseedor de una biblioteca, Aureliano se sabía culpable de no conocerla hasta el fin” (551). Si esta declaración se relaciona con la de “La biblioteca de Babel”, se puede notar que la tragedia de Aureliano es eterna e infinita porque la biblioteca es inagotable.

Cabe afirmar que el estado melancólico, el acto de conocimiento y el infinito están estrechamente vinculados en la obra de Borges. El caso de Averroes en “La busca de Averroes” es muy revelador al respecto. Frente a la tarea monumental de comentar las obras de Aristóteles, se menciona que “una leve preocupación empañó la felicidad de Averroes” (582). Esta preocupación, que crecerá de manera constante, es el origen del estado melancólico, pues la incapacidad de Averroes de distinguir entre la tragedia y la comedia se convertirá en la esencia de su melancolía. A lo largo del cuento, Averroes tiene una serie de epifanías² en las que se le revela la esencia de su conocimiento deseado e, implícitamente, de su estado de melancolía:

El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal. (585)

Algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras. Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: *Aristú* (Aristóteles) *denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario.* (587)

Todo este proceso está descrito por Borges como “el proceso de una derrota” y luego enumera otros casos en los que ocurrió una simbiosis entre la melancolía y la epifanía: “en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo” (587-588). De una forma u otra, esta lista podría alargarse

² Para un estudio más amplio sobre la relación entre la melancolía y la epifanía en los textos de Borges, véase Saona, Margarita, “Melancolía y epifanía en Borges”, en *Variaciones Borges* 25, abril 2008.

indefinidamente y abarcar la infinidad de hombres que han dedicado toda su vida a la lucha por la búsqueda del conocimiento. Esta derrota subraya en los ojos del lector el hecho de que, después de obtener el conocimiento superior, Averroes muere. Pero Borges es bastante ambivalente al respecto porque uno podría interpretar esta muerte también como el último refugio o como la última *fuga mundi* ante la melancolía. Aquí se puede notar una paradoja muy interesante, expresada adecuadamente en una declaración de Averroes, ligeramente derivada de las opiniones de Burton y Borges sobre el amplio tópico de la melancolía: “para estar libre de un error [...] conviene haberlo profesado” (586).

El vínculo firme entre la melancolía y el infinito está presente también en el cuento “El libro de arena”, donde se lee en las primeras líneas del texto: “La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinitos de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes...” (Borges 1989: 68). Un nuevo elemento se le agrega aquí a la ecuación, en sustitución del conocimiento al que se referían los anteriores cuentos comentados: el libro. El desconocido que da al narrador el Libro de Arena “exhalaba melancolía, como yo ahora” (68). Así pues, el rasgo común que el narrador y este personaje desconocido comparten se etiqueta de forma explícita como melancolía, que es un estado que deriva, como vimos, de un deseo incansable de conocimiento. El Libro de Arena es único, ya que contiene todo el conocimiento, y, por lo tanto, su poder sólo se puede igualar al de poseer el infinito del conocimiento. Esta es la razón principal por la cual el narrador quiere desesperadamente poseer el libro, cuya descripción se apoya más bien en las reacciones que provoca que en las cualidades físicas que posee:

Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin. (69)

El número de páginas de este libro es exactamente infinito. (69)

Busqué el libro imposible [...] (70)

A la dicha de poseerlo se agregó el temor de que lo robaran, y después el recelo de que no fuera verdaderamente infinito. (70)

Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle. (70)

De noche, en los escasos intervalos que me concedía el insomnio, soñaba con el libro. (70-71)

[...] comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas. Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad. (71)

Pensé en el fuego, pero temí que la combustión de un libro infinito fuera parejamente infinita y sofocara de humo al planeta. (71)

De lo que se trata es de un acelerado descenso a un estado de melancolía más profundo, acompañado de los síntomas típicos (de hecho, la afirmación “Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle” se puede entender como una instalación de *fuga mundi*). Esta enfermedad anímica solo se puede curar mediante la renuncia a la obtención del conocimiento último, lo que el narrador hace al esconder el libro en la biblioteca.

Así, se puede observar que este tipo de melancolía tiene su curación en las múltiples formas de la muerte, ya sea una muerte física (el caso de Averroes) o una muerte intelectual (el caso del narrador en “El libro de arena”). Una falsa curación, en cambio, es la del tiempo infinito. Un ejemplo de este tipo es el de Lönnrot, otro personaje ávido de conocimiento que aparece en “La muerte y la brújula” y llega a dejarse morir sólo por tomar en serio la promesa de las existencias repetidas que otorgan la posibilidad de corregir los errores del presente. La visión de Borges con respecto al tiempo está, como bien se sabe, marcada por su escepticismo, que es otra fuente de propensión a la melancolía. Citando a Bertrand Russel y su *The Analysis of Mind*, que “supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que recuerda un pasado ilusorio”, Borges revela la relación que existe entre el tiempo y la melancolía cuando describe las escuelas de Tlön en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

Una [...] llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Otra escuela declara que ha transcurrido ya

todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. (1974: 436-437)

Así que, para escapar de la melancolía, uno debe escapar de la misma noción de “tiempo” y de todas sus implicaciones.

4. Conclusiones

A través de este breve análisis de la presencia de los síntomas o incluso del propio estado de melancolía en los textos de Jorge Luis Borges, uno puede ver la omnipresencia de este tema que, tanto a nivel microtextual como macrotextual, entra en diálogo con todos los grandes temas del universo borgiano. Por lo tanto, la melancolía casi se vuelve un tema borgeano en sí y deja un amplio margen de análisis.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- , *Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.
- BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, Philadelphia, E. Claxton & Company, 1883, en <http://archive.org/stream/anatomyofmelanch00burt#page/n9/mode/2up> [02/03/2014]
- , *Anatomía de la melancolía* (extracto), en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Volumen 15, Número 56, 1995 en <http://documentacion.aen.es/pdf/revista-aen/1995/revista-56/02-anatomia-de-la-melancolia.pdf> [02/03/2014].
- CULIANU, Ioan Petru, *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.
- DUBY, Georges, *El año mil*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Torre de Goyanes, 2006 [1919].
- LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente medieval*, Madrid, Paidós, 1999.
- MCNEESE Tim, *Jorge Luis Borges*, New York, Chelsea House Publishers, 2008.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, “Borges y la Política”, en *Revista Iberoamericana*, Volumen 43, Número 100-101, julio-diciembre 1977: 269-291.
- SAONA, Margarita, “Melancolía y epifanía en Borges”, en *Variaciones Borges 25*, abril 2008.
- SICKELS, Amy, “Biography of Jorge Luis Borges”, en BLOOM, Harold (ed.), *Jorge Luis Borges*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004.
- WILLIAMSON, Edwin, *Borges: una vida*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

Petra Báder

Universidad Eötvös Loránd, Budapest
Hungría

La metamorfosis del espacio en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin

Recibido – 1 de julio de 2014 / Aceptado – 12 de septiembre de 2014

Resumen: El propósito del artículo es abordar la representación del espacio en *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin. En la novela aparecen dos espacios separados y al mismo tiempo entrelazados por la figura del narrador: un espacio que se convierte en dos, dos espacios que se hacen uno. Este juego de hilatura recorre el texto y se complementa con tres motivos recurrentes que se entretrejen a lo largo de la obra: la presencia de los acuarios, de los cuerpos encerrados y de reglas prefijadas para los que entren en este microcosmos cerrado. De esta forma, la metamorfosis constante del espacio no se limita a la transformación del salón de belleza en *Moridero*, sino se suplementa con los aspectos mencionados y se llega a crear un mundo que se rige por sus propias leyes.

Palabras clave: narrativa mexicana, metamorfosis, espacio, microcosmos, encerramiento

Abstract: The following essay aims to analyse the representation of space in *Salón de Belleza* [Beauty Salon, 1994]. In Mario Bellatin's novel, two separated, yet, due to the narrator's figure, intertwined spaces are present at the same time: one space splitting into two, two spaces making one. This spinning structure is maintained throughout the narrative, complemented with three recurring motifs: the presence of aquariums, the presence of enclosed bodies, and the prefixed rules for those who may enter this closed microcosm. As a result, the continuous metamorphosis of space is not only limited to the transformation of the beauty salon into a *Moridero* (dying place), but it is also complemented with the aforementioned aspects, creating a world regulated by its own rules.

Keywords: Mexican narrative, metamorphosis, space, microcosm, enclosure

Según Jean Baudrillard, el estado actual de las cosas es “posterior a la orgía”, entendida la orgía como un momento de liberación –política, sexual, de la mujer, del niño, del arte, etcétera–, una “asunción de todos los modelos de representación, de todos los

modelos de antirrepresentación”.¹ Para contestar a la cuestión de qué podemos hacer después de la orgía, la respuesta del filósofo es la simulación, en su definición, “el estado de la utopía realizada, de todas las utopías realizadas, en el que paradójicamente hay que seguir viviendo como si no lo hubieran sido”.² Utopía –que proviene del griego *ou* [no] y *topos* [lugar]–, es: algo que ya no hay, que ya no es, pero lo que debemos fingir –simular– con la ayuda de ideales, fantasías, imágenes y sueños. En su novela corta *Salón de belleza* (1994)³, Mario Bellatin ofrece una posible solución para este simulacro: coloca unos acuarios para embellecer el local, que posteriormente se metamorfoseará en Moridero, un lugar que ofrecerá cuidados para enfermos terminales. Con esto, modifica la concepción espacial de Bachelard desarrollada en su *Poética del espacio*: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro *primer* universo. Es realmente un cosmos”.⁴ La cita esconde varias interpretaciones de la casa entendida como lugar donde habitar: 1) nos ofrece protección y refugio; 2) es un cosmos, mejor dicho, un microcosmos cerrado; 3) siendo nuestro primer universo, contiene nuestros recuerdos. Pues, en *Salón de belleza* se modifica esta concepción espacial, convirtiendo el local en Moridero, *último* universo para los contaminados de una enfermedad sin nombre.⁵ Situando el salón en la

¹ Baudrillard, Jean, “Después de la orgía”, en *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991. p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ He trabajado la siguiente versión: Bellatin, Mario, *Salón de belleza*, Barcelona, Tusquets, 2000.

⁴ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. p. 28. (énfasis mío).

⁵ Rubio también destaca el anonimato como rasgo característico de la escenografía de *Salón de belleza* (Rubio, Lulú, “De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”, en *Revista Espéculo*, Volumen XIV, Número 40, noviembre 2008 - febrero 2009, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html> [18/05/2014]). Esto nos lleva a cuestionar las identidades construidas en la novela corta: Bellatin no nos esboza una búsqueda, sino más bien una pérdida de identidad, la pérdida de una identidad libre que se mantenía durante la era del salón de belleza y que intenta conservar desesperadamente el narrador en el Moridero también por la fijación de ciertas reglas. Estas reglas –que vamos a enumerar en nuestro estudio– promueven la pérdida de la identidad de los enfermos que ingresan en el establecimiento, pero contribuyen a los propósitos del protagonista de no pertenecer al grupo de contagiados hasta que los signos de la infección aparezcan en su cara. Desde entonces, podemos observar la pérdida gradual y progresiva de su propia identidad.

gran urbe –igualmente innominada–, lo despoja de su verticalidad y centralidad⁶; la oposición entre la continua horizontalidad de los cuerpos enfermos y el desplazamiento del narrador entre ellos enfatiza el carácter prominentemente horizontal del lugar. Además, si la situación de la casa en el mundo refleja la situación del hombre en el mundo o, al menos, la resume metafísicamente,⁷ *Salón de belleza* aborda el tema de la exclusión social del grupo de contaminados que recoge el narrador en su Moridero, donde los encierra, pues se lleva a cabo una separación hermética de lo de fuera, lo que enfatiza la oposición dialéctica dentro/fuera.

1. Del salón de belleza al Moridero

El eje central de la obra es la transformación del salón de belleza dedicado al embellecimiento de los clientes en un Moridero dedicado a la asistencia de enfermos terminales. Esta metamorfosis se acompaña de la transformación de los acuarios, que sirven como decorado para el salón y que se convierten en miniaturas que se asocian con la deformación constante de los cuerpos en tiempos del Moridero. En las dos épocas del establecimiento se destaca el carácter artificial de los adornos, como si fueran meros elementos de una escenografía inútil, pues contribuyen a plasmar un carácter teatral del espacio central. A lo largo de la obra hay varias alusiones a esta escenografía; por ejemplo, el narrador coloca espejos en el salón, que podrían servir para multiplicar la belleza, sin embargo, se limitan a destacar el carácter ilusorio de esta hermosura artificial: el propósito es esconder lo feo, lo deforme y lo imperfecto. A la vez, los espejos se hacen inútiles en el Moridero, puesto que solamente servirían para multiplicar la agonía de los enfermos: el narrador los remueve para impedir la repetición de lo anómalo, mientras que su ausencia también representa un eslabón en la pérdida de identidad de los enfermos. De esta manera, la transformación positiva del cuerpo –su embellecimiento– se contrasta con la degradación del cuerpo como consecuencia de la epidemia. Rubio explica el fuerte rasgo teatral de *Salón de belleza* con lo grotesco y lo carnavalesco (Bajtín); por ejemplo, en caso del salón, el personaje central funciona como un director teatral, mientras que los acuarios son un libreto o guion:

⁶ Bachelard define la casa como ser vertical –se eleva, generalmente cuenta con sótano y guardilla siendo estos los dos polos de la verticalidad– y concentrado que nos llama a una conciencia de la centralidad. *Op.cit.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 45.

Curiosamente, lo que se lee en el agua es el reflejo de situaciones en el exterior. El ánimo del protagonista determinará su atención hacia los peces. Un acuario descuidado es señal de su propio abandono, una pecera vacía es un salón ausente de clientas, la muerte de los peces es la muerte de aquel muchacho diferente, los peces aferrados a la vida son las mujeres que visitaban al salón o algunos huéspedes, los peces infectados con hongos son los enfermos terminales, la ternura o crueldad con los peces es la misma para los huéspedes del llamado Moridero. Este paralelismo estará presente en los dos espacios principales de la novela: en el salón de belleza y en el Moridero⁸

Igualmente, se hace contrastar la presencia de los acuarios como objetos decorativos en caso del salón de belleza y como un decorado que acompaña la degradación de los cuerpos si se trata del Moridero: los cristales transparentes y los peces de varios colores se metamorfosean en cristales opacos y peces escasos, generalmente de color oscuro. Esta transformación de los acuarios representa un espacio cada vez más estrecho y concentrado que caracteriza el Moridero y, con ello, se traza un paralelismo entre el carácter sumamente abierto y translucido del salón que invita a los clientes y la condición cerrada del Moridero que no concede permiso de entrada a los que no sean iniciados. Este último aspecto nos remite al sistema de estatutos no escritos que rigen el Moridero y que, otra vez, hace chocar la “libertad” del salón de belleza –personas de ambos sexos pueden entrar, aunque abundan las mujeres, y los peluqueros son hombres, pero aparecen en ropas femeninas– con el rigor del primero. En el Moridero solo se aceptan enfermos terminales masculinos; a la vez, el narrador introduce algunas prohibiciones básicas para establecer la atmósfera idónea a sus propósitos: están prohibidos la religión, los medicamentos, la salida, la recepción de amantes y el luto. A pesar de la primera restricción, él mismo trata los peces como si fuera un dios: por ejemplo, no los sigue alimentando si se aburre de ellos.

Por otra parte, una de las escenas más relevantes de la obra es cuando el narrador, al darse cuenta de que ha sido contaminado, hace una pira en el patio de sus vestidos femeninos y pertenencias personales para, finalmente, tumbarse a su lado. Podemos interpretar este acto como una práctica religiosa, un intento de purificación, sin embargo,

⁸ Rubio, *Op.cit.*

esto se profana con la quemadura parcial del narrador, señalando la imposibilidad de liberarse de su enfermedad. Además, la quemadura de sus pertenencias puede ser interpretada como su desligadura de su propio pasado y su consiguiente inclusión definitiva en el Moridero, una especie de identificación con los otros encerrados. No obstante, la misma figura del narrador cuenta con carácter religioso, que se materializa en su abnegación y sacrificio para regentar el Moridero, siendo el peluquero un Cristo moderno, crucificado en el altar del amparo compañeril, que también se llega a profanar por una alusión fuerte al suicidio al intimarse con uno de los contaminados.

Volviendo a los acuarios, cabe destacar que en el presente de la narración en primera persona, vive un solo pez en uno de los acuarios, “que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior”,⁹ dice el narrador. Cuando el lector llega a saber que el protagonista se infecta, puede interpretar esta referencia al único pez como una alusión a su propio estado (enfermedad y soledad). El uso de los acuarios vacíos como una especie de almacén de las pertenencias de los enfermos está en contraposición con los acuarios florecientes del salón de belleza que serían “el elemento que daría al local un toque especial capaz de diferenciarlo de los demás establecimientos del barrio donde está ubicado”.¹⁰ A pesar de la constante transformación de los acuarios, el “toque especial” del salón sigue manteniéndose en el Moridero, siendo ese un lugar exclusivo donde solo pueden entrar los iniciados y los que respondan a las exigencias preestablecidas, mas se llega a tergiversar la significación positiva del salón de belleza –algo que atrae a los clientes– en algo negativo que repele e, incluso, da miedo a la gente que intenta entrar al Moridero para destruir el local a causa de la campaña de desprestigio que se arma en el barrio. Esta última escena envía la interpretación a un nivel político que tampoco está ausente en otros motivos del texto, tal como los matabros que circulan por el barrio para pelear con los travestis o la constante querrela de los peces que simbolizan el conjunto de prejuicios e injusticias sociales que se enumeran en la obra.

También pertenece al salón/Moridero una choza en la que vive el narrador. Esto representa su propio mundo personal –él mismo tiene un espejo y una caja para guardar sus recuerdos– y funciona como un acuario con un pez único, como el que aparece en la

⁹ Bellatin, *Op.cit.*, p. 14.

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 46-47.

narración. En última instancia, esta choza corresponde a la definición y caracterización de la casa según Bachelard, sin embargo, también sirve como punto de partida de la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera que en la interpretación de Bachelard sería la dialéctica del sí y del no, del ser y del no ser.¹¹ Aunque se mantiene la marginación del protagonista de los contagiados a la hora de dormir, entre día les atiende, siendo el único que puede realizar un recorrido que abarca varios espacios –un movimiento primordialmente horizontal, como lo hemos visto al principio– en el microcosmos del salón/Moridero y en la misma ciudad, pues el narrador es el único entre los enfermos –aunque solo hasta su contagio– a quien no le está prohibido franquear las fronteras espaciales.

2. Espacios secundarios

Para ampliar el panorama, analicemos los espacios secundarios para ver qué función desempeñan en *Salón de belleza*. Estos espacios son principalmente urbanos, pertenecientes al barrio en el que se encuentra el salón. El local mismo está situado en una zona que se caracteriza por su peligrosidad¹² y lejanía del transporte público,¹³ lo que también puede ser interpretada como un tipo de cerramiento o marginación. Esta situación marginada del local sirve como prefiguración del futuro Moridero. Además, las calles también forman parte de los espacios urbanos, siendo un lugar donde se efectúa la metamorfosis del mismo narrador: él y sus amigos se visten de travestis para conquistar hombres:

No podíamos viajar vestidos de mujer pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones. Dos veces a la semana mudábamos de ropas, alistábamos unos pequeños maletines con dirección a la ciudad. Por eso guardábamos en los maletines los vestidos y el maquillaje que íbamos a necesitar en cuanto llegáramos a nuestro destino. Antes de esperar en alguna avenida

¹¹ Bachelard, *Op. cit.*, p. 184.

¹² “...muchas clientas preferían no visitar tan tarde la zona donde está ubicado el establecimiento”. Bellatin, *Op. cit.*, p. 23.

¹³ “El salón está situado en un punto tan alejado de las rutas de transporte público que para viajar en autobús hay que efectuar una fatigosa caminata.” *Ibid.*, p. 24.

transitada, ya travestidos nuevamente, ocultamos los maletines en unos agujeros que había en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria¹⁴

Los restantes espacios urbanos concretos forman dos categorías: por un lado, los que están en contacto con el establecimiento; por otro lado, los que tienen que ver con el protagonista. Al primer grupo pertenecen la tienda de peces y el mercado: los dos se caracterizan por la ausencia de descripciones, pues solamente se los menciona algunas veces a lo largo de la obra. La segunda categoría incluye, pues, los espacios íntimamente relacionados con el narrador. Después de abandonar la casa materna por tener conflictos con su madre a causa de su homosexualidad, se instala en un hotel para hombres donde llega a acumular un capital del que crea el salón de belleza. La idea del salón proviene del dueño del hotel –también propietario de una discoteca que el narrador frecuentaba a menudo– que le enseña una regla fundamental: “Me dijo que en ningún momento olvidara lo efímera que es la juventud”.¹⁵ Con sus amigos, además de frecuentar las calles vestidos de mujer, también buscan diversión “dentro de algunos cines donde proyectaban de manera continuada películas pornográficas. Los tres lo pasábamos bien cada vez que los espectadores iban al baño”.¹⁶ Se establece un paralelismo entre el espacio reducido y cerrado del baño del cine y el sótano de los baños de vapor adonde sale solo para buscar diversión primariamente sexual. El sótano de los baños, igualmente, es de gran importancia, ya que es el único espacio de *Salón de belleza* donde se hace posible el descenso, es decir, un desplazamiento vertical que contrasta con la horizontalidad anteriormente mencionada. La decoración de los baños es, a la vez, una prefiguración del decorado del salón/Moridero:¹⁷ solo aceptan hombres, el mostrador está pintado con peces y dragones, los clientes deben poner sus pertenencias en bolsas de plástico transparente y llevar una ficha con un número en la muñeca. El protagonista introduce estos dos últimos aspectos en el Moridero: guarda las propiedades de los enfermos en los acuarios vacíos, indicando su nombre en una ficha.

¹⁴ *Ídem*. El fragmento citado esconde una fuerte crítica tanto histórica como social que se complementa con las referencias a la Banda de Matababos y la reprobación de los hospitales del Estado –que, además de ser asquerosos, prolongan el sufrimiento de los contagiados– y de la religión (prohibida en el Moridero).

¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ Incluso lo explicita el narrador: “En esos momentos siempre me sentía como si estuviera dentro de mis acuarios” *Ibid.*, p. 19.

Rubio también caracteriza los espacios urbanos con lo carnavalesco y constata que el salón, los baños turcos y los cines son el prototipo del mundo carnavalesco donde dominan las leyes de la libertad y la felicidad, ya que, en la definición bajtiniana, el carnaval carece de fronteras espaciales.¹⁸ No obstante, podemos observar en *Salón de belleza* que la premiosidad de los espacios se vincula estrechamente con la sexualidad, como si el narrador tuviera una predilección por llevar a cabo sus prácticas eróticas dentro de espacios sumamente cerrados, como lo hemos visto en caso del baño del cine, del sótano del baño turco, la choza en la que duermen los tres amigos en la misma cama o el mismo Moridero al intimarse con uno de los enfermos. Mientras tanto, se construye una paradoja con la alusión recurrente a un espacio abierto como antípoda de los espacios anteriormente enumerados: las calles de la ciudad ensanchan de forma relevante la perspectiva e introducen una modificación en la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera. Volviendo al ensayo de Rubio, por la estrechez de los espacios, ella también deja de lado Bajtín y recurre a Eco y su definición del carnaval moderno multitudinario, limitado en el espacio.¹⁹

3. La dialéctica del dentro/fuera. Cambios de perspectiva

“El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera”,²⁰ es decir, la dialéctica de dentro/fuera coincide con la dialéctica de ser/no ser. Con el encerramiento definitivo del protagonista se efectúa un cambio radical en la perspectiva: el punto de vista se reduce notablemente, sus desplazamientos verticales se finalizan –al descubrir las heridas en su mejilla, deja de frecuentar los lugares de antes, entre ellos, el baño– y también se limitan sus desplazamientos horizontales. Con este encerramiento se elimina lo de fuera –que en la definición de Bachelard sería el no ser– y se enfatiza lo de dentro –que a la vez sería el ser–, así pues, descubrimos la inversión de ser/no ser, mientras que los límites o fronteras de los dos mundos no se ven alterados. En el Moridero que nos dibuja Bellatin, desde el punto de vista del narrador y tomando en cuenta el cambio

¹⁸ Rubio, *Op.cit.*

¹⁹ *Ibid.* Además, el ambiente de igualdad que caracteriza los espacios según Rubio y que reside en la desnudez y el uso de la misma toalla como si fuera un uniforme en caso de los baños turcos contribuye a borrar la jerarquía de los huéspedes. Sin embargo, considero importante destacar que es una igualdad limitada, ya que no admite mujeres y es aplicable tanto a los otros espacios urbanos como al Moridero mismo.

²⁰ Bachelard, *Op.cit.*, p. 185.

perspectívico del encerramiento definitivo, la dialéctica del ser (lo de dentro) y del no ser (lo de fuera) definido por Bachelard se utiliza de manera inversa: aunque lo de dentro (el Moridero) permanece un espacio reservado para la intimidad –el narrador no deja que cualquier persona moleste la agonía de los enfermos–, se complementa con un espacio dedicado a la desaparición anónima, siendo el foco del no ser. Además, también debemos tomar en cuenta que todo se cuenta desde el encierro, hecho que indica que este cambio de perspectiva ya se ha producido antes del comienzo de la narración.

Los acuarios también conllevan un cambio de perspectiva, ya que funcionan como las miniaturas de algunos espacios anteriormente mencionados, de los estados emotivos del narrador, o bien de fenómenos sociales, aunque siempre con algunas modificaciones: el aspecto del baño de vapor se transmite a la decoración del salón, el único pez vivo simboliza al protagonista solitario de la obra y la persecución de los peces representa una crítica social del rechazo de los homosexuales y de los contagiados. Aunque podemos observar el uso “terapéutico” de los acuarios para aliviar el dolor en caso de uno de los enfermos, la desfloración de los mismos ocurre de forma paralela a la inercia progresiva del protagonista y se complementa con la reducción de los espacios. Pues, a lo largo de la obra se lleva a cabo una miniaturización de lo de fuera en lo de dentro.

Este estrechamiento llega a completarse en la desaparición posible del Moridero: el narrador ya enfermo reflexiona sobre el futuro del establecimiento. Oscila entre dos polos opuestos: quemarlo –como ha quemado sus propias pertenencias en la pira– o inundarlo –que sería otra referencia a los acuarios–. Al rechazar estas posibilidades, planea eliminar el Moridero: no recibir más huéspedes tras la muerte del último enfermo, recobrar los artículos de belleza y retransformar el local en salón de belleza. Con esto, expresa su deseo de recobrar su pasado y su identidad que con el contagio ha empezado a borrarse: “Yo solo, muriéndome en medio del decorado. [...] Todo a puerta cerrada. No le abriré a nadie. [...] Entonces me encontrarán: muerto, pero rodeado del pasado esplendor”.²¹ No obstante, el propio narrador imposibilita la metamorfosis del Moridero en salón de belleza con su propio encerramiento, hecho que se justifica unas líneas más adelante cuando medita sobre la inutilidad de “destruir” el Moridero, ya que “tiene todo destinado para la agonía”.²² De

²¹ Bellatin, *Op.cit.*, p. 71.

²² *Ibíd.*, p. 72.

esta forma, el Moridero sobrepasaría el plan original de ofrecer asilo y tratamiento mínimo a los enfermos terminales y se convertiría en una tumba con un letrero que indicaría “Salón de belleza”.

Bibliografía

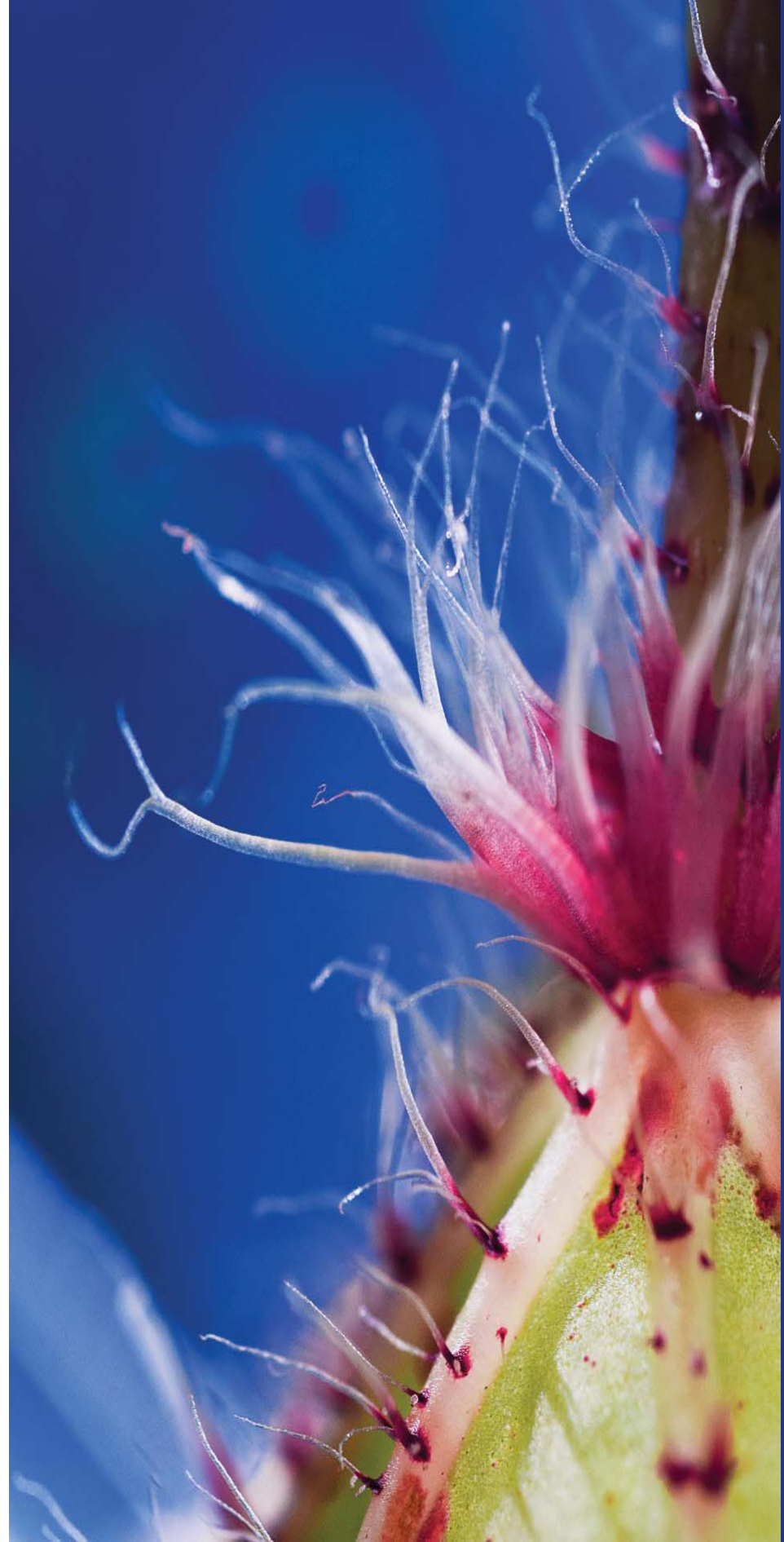
BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

BAUDRILLARD, Jean, “Después de la orgía”, en *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991: 9-19.

BELLATIN, Mario, *Salón de belleza*, Barcelona, Tusquets, 2000.

RUBIO, Lulú, “De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”, en *Revista Espéculo*, Volúmen XIV, Número 40, noviembre 2008 -febrero 2009, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html> [18/05/2014]

GLOSSOPHILOS



Tibor Berta

Universidad de Szeged

Hungría

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués

Recibido – 12 de julio de 2014 / Aceptado – 1 de octubre de 2014

Resumen: La tendencia a eliminar la concordancia del participio con el complemento directo en los tiempos verbales compuestos es un proceso histórico común a las lenguas romances de la Península Ibérica que se desarrolló en ellas con diferencias cronológicas. Mientras que en el español la falta de concordancia ya era prácticamente obligatoria en el siglo XV, el portugués y el catalán en el mismo período aún mantenían la concordancia. En la actualidad, el catalán la permite entre condiciones sintácticas determinadas, mientras que el español y el portugués coinciden en no permitirla en absoluto. Estos hechos nos hacen suponer que la eliminación de la concordancia debió de acelerarse en el portugués a partir del siglo XV. El objetivo de este artículo es explicar por qué en el portugués se hizo más rápida la difusión de la eliminación de la concordancia a partir del siglo XV. Nuestra argumentación se basa en que la ampliación de las funciones del verbo *ter*, originariamente posesivo, hizo necesario que la distinción de las construcciones posesivo-resultativas y los tiempos verbales compuestos se realizasen en el plano morfosintáctico.

Palabras clave: tiempos verbales compuestos, construcciones resultativas, evolución de los verbos de posesión, concordancia del participio, morfosintaxis histórico-comparada de las lenguas iberorrománicas.

Abstract: The tendency to eliminate the agreement between the participle and the direct object in compound verbal tenses is a common historical process of the Romance languages on the Iberian Peninsula that developed at different points in time. While in Spanish the lack of agreement was practically mandatory in the 15th century, in Portuguese and Catalan the agreeing syntax was still in use during the same period. Today, Catalan still permits it, under determined syntactic conditions, while Spanish and Portuguese agree in not permitting it at all. These facts make us suppose that the elimination of the agreement must have accelerated in Portuguese from the 15th century onwards. This article proposes an explanation as to why the spreading of the elimination of the agreement accelerates in

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués

Portuguese from the 15th century. Our argument is based on the fact that the functional extension of the verb *ter*, originally possessive, made the distinction between the possessive-resultative constructions and the compound verbal tenses necessary at a morphosyntactic level.

Key words: compound verbal tenses, resultative constructions, evolution of verbs of possession, agreement of past participle, historical-comparative morphosyntax of Iberian Romance languages

0. Introducción

0.1 Los tiempos verbales compuestos y la no-concordancia del participio

Es un hecho bien conocido que los llamados tiempos verbales compuestos de las lenguas romances nacen de la evolución histórica de las construcciones transitivas posesivo-resultativas, del tipo *epistulam scriptam habeo*, “tengo una carta escrita”, que sustituyeron a veces las formas de perfecto sintéticas del tipo *epistulam scripsi*, “he escrito una carta”, quizás demasiado ambiguas en su significado.¹ Dicha construcción tenía un significado originariamente resultativo, el verbo *habere* mantenía su acepción de posesión, funcionaba como verbo transitivo de funciones léxicas y sintácticas plenas y el participio formaba parte de su complemento. A lo largo de los siglos, sin embargo, durante un proceso de gramaticalización, la estructura llegó a fosilizarse, dando origen en las lenguas romances a un tiempo verbal compuesto; en este el verbo procedente de *habere* y el participio ya constituían una sola unidad sintáctica –*cfr.* (1a) y (1b)–. El estado gramaticalizado de los tiempos compuestos se manifiesta en diversos parámetros, entre ellos, la eliminación de la concordancia del participio con el complemento directo,² que se ilustra con la fórmula que aparece en (1c-d).

- (1) a. [epistulam scriptam] habeo
b. epistulam [scriptam habeo]
c. epistulam [scriptum habeo] → [habeo scriptum] epistulam
d. esp. ant. he escrita la carta → esp. he escrito la carta

¹ El perfecto del tipo *epistulam scripsi* podía referirse a una acción del pasado o a una acción perfectiva relacionada con el presente (Andres-Suárez 1994: 36-38).

² Otros parámetros relacionados con el estado gramaticalizado son la desemantización del verbo originariamente posesivo, el orden fijo de los componentes de la construcción -Aux+Part+CD- y el uso generalizado de un solo auxiliar para las estructuras transitivas e intransitivas. Véase, por ejemplo, Company (1983), que analiza el español antiguo.

La sintaxis innovadora no concordante, que surge en los textos antiguos alternando con la sintaxis concordante conservadora, ha sido interpretada muchas veces como indicio morfosintáctico de la pérdida del significado de posesión y de la consecuente aparición de la nueva categoría de los tiempos verbales compuestos.³ En principio, todas las lenguas romances evolucionan hacia la eliminación total de la sintaxis concordante en los tiempos verbales compuestos, pero sólo algunas han llegado hasta esta fase; otras, aunque con fuertes restricciones sintácticas, siguen permitiéndola. Desde este punto de vista –según afirman Solà (1993:64) y Berta (2013a: 50 y 2013b: 327)– las lenguas romances se dividen en dos grandes grupos: uno conservador, parcialmente “concordante”, formado, por ejemplo, por el francés, el italiano y el catalán; y otro “innovador”, no concordante, constituido por el español, el portugués y, fuera de la Península Ibérica, el rumano.⁴ Los ejemplos aducidos en (2) y (3) ilustran que las lenguas del grupo innovador –aquí el español y el portugués– mantienen invariable el participio en todos los casos, mientras que las lenguas que pertenecen al grupo conservador –aquí el italiano y el catalán– no concuerdan el participio cuando el complemento directo es un sintagma nominal normal, pero la exigen con un complemento directo representado por un pronombre clítico –para estos casos específicos *cf.* (2a-b) y (3a-b)–.

- (2) a. ita. Maria **ha scritto** questa lettera.
 b. cat. La Maria **ha escrit** aquesta carta.
 c. esp. María **ha escrito** esta carta.
 d. ptg. A Maria **tem escrito** esta carta.
- (3) a. ita. Questa lettera **l'ha scritta** Maria.
 b. cat. Aquesta carta **l'ha escrita** la Maria.

³ Véanse, por ejemplo, Bomfim (2002: 5) y Costa (2010: 65), que consideran que la concordancia excluye la posibilidad de que se trate de un tiempo verbal compuesto.

⁴ “Por lo que se refiere a la concordancia del participio con el complemento directo de las construcciones transitivas, se puede decir que las lenguas romances se pueden dividir en dos grandes grupos: uno conservador – formado por lenguas como el italiano, el francés y el catalán–, que permite la concordancia, aunque ésta se limita a condiciones sintácticas concretas; y otro, innovador –constituido por lenguas como el castellano y el gallegoportugués–, que rechaza completamente la concordancia, y actualmente mantiene la invariabilidad del participio” (Berta 2013b: 327). También según Solà, el portugués y el rumano “[j]unt amb el castellà, representen la línia més avançada en el sentit de mantenir invariable el participi dependent [...]” (1993: 64).

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués

- c. esp. Esta carta **la ha escrito** María.
- d. ptg. Esta carta **tem-na escrito** a Maria.

Por lo que se refiere a las lenguas de la Península Ibérica, podemos afirmar que, en el estado sincrónico actual, el español y el portugués se encuentran en el mismo grado – máximo– de la evolución, lo cual es, en términos diacrónicos, resultado de la desaparición gradual de la posibilidad de concordar el participio con el complemento directo en todos los contextos. Sin embargo, si comparamos la cronología de la difusión de la sintaxis no concordante –es decir, innovadora– que ofrece la bibliografía especializada en relación con estas dos lenguas, podemos observar un ritmo evolutivo bastante diferente.

0.2 La cronología de la difusión de la no-concordancia

La abundante bibliografía centrada en el caso del español, pese a las opiniones ligeramente discordantes en lo referente a los detalles, es unánime en afirmar que la no-concordancia del participio de los tiempos compuestos se habría generalizado en esta lengua para mediados del siglo XV. En opinión de Andres-Suárez “la concordancia del participio conoció su momento de mayor apogeo en el siglo XIII” (1994: 64), mientras que según Lapesa “la concordancia ya es minoritaria en el siglo XIII” (2000: 783). Penny cree que la concordancia se abandonó gradualmente entre los siglos XIII y XV (2006: 193-194); asimismo Hanssen declara la ausencia ya total de la concordancia en los textos literarios españoles del siglo XV (1966: 230), pero varios estudiosos –Andres-Suárez (1994: 64), Lapesa (2000: 783), Yllera (1980: 284)– confirman su presencia no escasa, aunque minoritaria en esa época. Los datos de un estudio posterior de Romani muestran la ausencia total de la concordancia en un corpus del siglo XV (2006: 284). De todos modos, para mediados (Yllera 1980: 284) o finales (Andres-Suárez 1994: 65) del siglo XV, salvo algunos casos de influencia dialectal o extranjera, se habría concluido el proceso de la eliminación de la sintaxis concordante en el español.

Los datos referentes al portugués son mucho más escasos. Según Mattos e Silva en la “prosa literária dos séculos XIV e XV (Mattos e Silva: 1981) sempre encontramos *ter/haver*+PP de verbo transitivo concordado com o PP com o seu objeto direto; mas já na primeira metade do século XV, começam a aparecer exemplos de variação na concordância do PP” (1997: 275). Coincide básicamente con esta opinión la de Harre (1991), también

citado por García Martín, que alude a que la gramaticalización de la construcción en el portugués se produce más tarde que en el español, y que la sintaxis no concordante surge sólo en el siglo XV (2001: 56-57). Según Costa la eliminación de la concordancia del participio se difunde a partir de la primera (2010: 64-65), mientras que en opinión de Bechara desde la segunda mitad del siglo XVI (1985: 53).

Estos datos indican que en el siglo XV la situación de la evolución de la sintaxis no concordante del portugués no se asemejaba a la del español, con el que forma un grupo en la actualidad, sino que se encontraba más cerca del estado del catalán, el cual, como hemos visto, pertenece al grupo conservador por mantener la posibilidad de concordar el participio hasta hoy. En cuanto a esta lengua Moll afirma que “la falta de concordancia se encuentra ya en catalán antiguo, si bien en una proporción muy baja” (1952: 486); los análisis de Par (1923) ya muestran la subida de la frecuencia de la sintaxis no concordante en el siglo XIV, pero el mismo Par (1928) y Berta (2013a) encuentran que aún en ciertas obras del siglo siguiente la concordancia se muestra prácticamente obligatoria.⁵ La consonancia de la situación del portugués con la del catalán en el siglo XV ha sido confirmada por los datos de un artículo reciente –Berta (2013b)–, en el cual examinamos datos de frecuencia extraídos de un corpus de textos prosaicos procedentes del período que abarca los siglos XIII, XIV y XV. Dichos datos (332-334) mostraban que en la segunda mitad del siglo XV la sintaxis no concordante, ya predominante en el español, en los textos catalanes y portugueses apenas alcanzaba una frecuencia entre el 1 y el 2%.

Todo eso concuerda con las afirmaciones de las obras citadas anteriormente, en el sentido de que el catalán y el portugués, en la época mencionada, parecen seguir el mismo ritmo de evolución, esto es, a diferencia del español, prefieren aún la sintaxis concordante. Es interesante, sin embargo, que en el estado moderno de las lenguas la norma del portugués ya coincide con la del español y se opone a la del catalán actual: como ya se ha mencionado, los primeros dos idiomas no admiten la concordancia bajo ninguna condición, mientras que el catalán estándar aún la permite entre circunstancias sintácticas determinadas.

⁵ Es cierto que esto se refiere más bien a la situación que se puede observar en textos literarios. Según los resultados de Farreny Sistac (2004) y Berta (2011 y 2013a), en textos no literarios más cercanos a la oralidad, la no-concordancia ya sería más frecuente. De todos modos, los textos literarios escritos en catalán muestran la estabilidad de la concordancia del participio durante todo el siglo XV.

0.3 Objetivos y estructura del artículo

Estos hechos referentes a la diferente cronología de la difusión de la innovación consistente en no concordar el participio en los tiempos compuestos hacen surgir la pregunta siguiente: ¿por qué el portugués, que a finales de la Edad Media se mostraba tan conservador como el catalán, se encuentra unos siglos más tarde en el grupo innovador junto con el español? ¿Qué factores aceleraron la difusión de la sintaxis concordante en el portugués que en el caso del catalán no intervinieron? En este artículo nos proponemos buscar una respuesta a estas preguntas, defendiendo la idea de que la generalización del verbo *ter* como auxiliar de los tiempos compuestos del portugués pudo contribuir a la de la difusión de la no-concordancia en esta lengua. Nuestra argumentación se basará en suponer que este cambio léxico ponía en peligro la distinción de los tiempos verbales compuestos (TVC) y las construcciones posesivo-resultativas (CPR) y, así, paralelamente, la no-concordancia o concordancia del participio se convertía en rasgo morfosintáctico diferenciador entre estas dos estructuras. Veremos que en el catalán, sin embargo, no se produjo el mismo cambio léxico, la diferenciación de los dos tipos de construcción se asegura mediante la selección de verbos distintos –*haver* y *tenir*, respectivamente–, por lo que la eliminación de la concordancia del participio de los tiempos compuestos pudo seguir su propio ritmo evolutivo gradual.

El presente estudio se articula de la siguiente forma: en el apartado 1 vamos a presentar los rasgos morfosintácticos que sirven para distinguir las construcciones TVC y CPR; en la sección 2 analizaremos la situación medieval; en la sección 3, el estado que comienza en el siglo XV; y finalmente, en el apartado 4, extraeremos las conclusiones.

1. Los rasgos de las construcciones en cuestión

1.1. La distinción morfosintáctica de CPR y TVC

Como ya se ha mencionado en la introducción, el origen de los tiempos compuestos se remonta a las construcciones posesivo-resultativas transitivas latinas del tipo *epistulam scriptam habeo*, las cuales, habiendo pasado por un proceso de gramaticalización que afectó a sus características semánticas y morfosintácticas, se han integrado en el paradigma verbal. Este proceso relacionado con la desemantización del verbo originariamente de posesión, en algunas lenguas, como en el francés o en el italiano, ha tenido como consecuencia la desaparición completa del valor resultativo de estas estructuras

transitivas. En las lenguas representativas de la Península Ibérica, sin embargo, tal aparición gradual de las nuevas estructuras no ha eliminado las construcciones resultativas, así que ambas estructuras existen en sus variedades de hoy.

Según exponen Colaço y Gonçalves, hay ciertos rasgos sintácticos que hacen posible la distinción de las dos estructuras en la superficie (1995: 124-125), que podemos observar en los ejemplos siguientes.⁶

Las frases aducidas en (4) y (5) representan la construcción CPR. En este tipo de estructura es obligatoria la concordancia del participio con el complemento directo, y éste puede situarse entre las dos formas verbales, así como se puede ver en (4). En el español y en el catalán el complemento puede colocarse también a la derecha del conjunto verbal, pero en el portugués sólo es aceptable la posición intercalada –*cfr.* (5a-b) con (4c) y (5c)–.

- (4) a. esp. Juan *tiene los libros leídos* / **leído*,
 b. cat. En Joan *té els llibres llegits* / **llegit*,
 c. ptg. O João *tem os livros lidos* / **lido*.
- (5) a. esp. Juan tiene leídos **los libros**.
 b. cat. En Joan *té llegits els llibres*.
 c. ptg. *O João *tem lidos os livros*.

Los ejemplos aducidos en (6) y (7) representan la construcción del tipo TVC. Esta estructura –salvo el caso de complemento directo pronominal en el catalán–, requiere que el participio aparezca en forma invariable, seguido por el sintagma con función de complemento directo a la derecha de este. Así, la concordancia y la interpolación del complemento directo entre las dos formas verbales son agramaticales. Considérense los ejemplos que se presentan en (6a-c) con un complemento directo que sigue el participio y las frases agramaticales con complemento directo intercalado en las construcciones TVC aducidas en (7).⁷ La concordancia es agramatical en todos estos casos.

⁶ Los ejemplos han sido contruidos siguiendo los modelos de Colaço y Gonçalves (1995:124-125).

⁷ Según demuestran Colaço y Gonçalves, utilizando estos parámetros, las lenguas románicas se dividen en dos grandes grupos: aquellas que conocen la distinción entre la CPR y el TVC y aquellas en las que sólo existe el

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués

- (6) a. esp. Juan *ha leído* /*leídos **los libros**.
- b. cat. En Joan *ha llegit* /*llegits **els llibres**.
- c. ptg. O João *tem lido*/* lidos **os livros**.
- (7) a. esp. *Juan *ha los libros leído*
- b. cat. *En Joan *ha els llibres llegit*.
- c. ptg. *O João *tem os livros lido*.

Estas diferencias superficiales se deben a características estructurales relacionadas con el estatus léxico-sintáctico del verbo flexionado y el participio. En la CPR el verbo flexionado funciona como un verbo pleno, con significado léxico de posesión, capaz de seleccionar complementos propios; el complemento es una oración defectuosa u “oración pequeña” (121-122), llamada también predicación secundaria (Pérez Saldanya 1998: 206), formada por el participio y el complemento directo concordados. En el TVC, sin embargo, el verbo flexionado, desemantizado, forma una sola unidad sintáctica con el participio, y esta unidad verbal es la que selecciona el complemento directo. Los ejemplos aducidos en (8) ilustran la estructura de la CPR, mientras que aquellos que se presentan en (9) muestran la del TVC.

- (8) a. esp. Juan [*tiene* [**el libro leído**]].
- b. cat. En Joan [*té* [**el llibre llegit**]].
- c. ptg. O João [*tem* [**o livrolido**]].
- (9) a. esp. Juan [*ha leído*] **el libro**.
- b. cat. En Joan [*ha llegit*] **el llibre**.
- c. ptg. O João [*tem lido*] **o livro**.

segundo tipo de estructura. En el primer grupo mencionan el español, el portugués y el rumano, en el segundo el francés y el italiano (1995: 124-129). Como veremos a continuación, al primer grupo pertenece también el catalán.

1.2. La distinción léxica de CPR y TVC

Habiendo aclarado el contraste morfosintáctico entre la CPR y el TVC, debemos destacar una diferencia esencial que oponen el español y el catalán al portugués: en aquellos rasgos sintácticos que caracterizan las estructuras TVC y CPR se asocian léxicamente a dos verbos diferentes, mientras que en este se utiliza el mismo verbo.

En el español y en el catalán, en los TVC se utilizan *haber* y *haver*, mientras que en las CPR *tenir* y *tenir*, respectivamente; aquellos funcionan como auxiliares desemantizados, estos como verbos semántica y sintácticamente plenos, y esta diferencia se manifiesta en las características de la estructura profunda y en los rasgos morfosintácticos superficiales presentados en nuestros ejemplos (4-9). Cuando la diversidad existente en la estructura profunda se neutraliza a nivel de los rasgos sintácticos superficiales, la interpretación adecuada de la construcción será asegurada por la selección del verbo. Observamos eso en los siguientes pares de ejemplos, los cuales presentan los mismos rasgos sintácticos, pero contienen un verbo flexionado distinto y ello hace posible la distinción de la CPR y del TVC.

- (10) a. esp. Juan *tiene leído* el libro.
 b. esp. Juan *ha leído* el libro.
- (11) a. cat. En Joan *té llegit* el llibre.
 b. cat. En Joan *ha llegit* el llibre.
- (12) a. cat. En Joan els *ha llegits*/**llegit*.
 b. cat. En Joan els *té llegits*/**llegit*.

Los hechos presentados relativizan la importancia de los rasgos morfosintácticos en estas lenguas, debido a que en ellas la distinción entre las dos construcciones siempre es asegurada a nivel léxico. Sin embargo, es completamente diferente la situación en el portugués. En esta lengua es el mismo verbo *ter* –descendiente de *tenere*– el que cumple tanto la función de auxiliar del TVC –menos utilizado que en las otras lenguas aquí analizadas– como la del verbo de posesión en la CPR. Considérense los ejemplos que se aducen en (13). (13a-d) corresponden a una construcción CPR, donde el verbo *tem* y el participio no forman una sola unidad sintáctica; en este caso el sintagma *o livro*, con función

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués

de complemento directo, debe intercalarse obligatoriamente entre la forma verbal *tem* y el participio *lido* –cfr. (13a) y (13b)–, y el participio debe estar concordado con él –(13c) y (13d)–. (13e-h) representan la construcción TVC, donde *tem* y el participio forman una unidad; en estas frases se ve que el sintagma *o livro* no puede intercalarse entre las dos formas verbales –cfr. (13e) y (13f)– y el participio no puede estar concordado con el complemento directo –cfr. (13g) y (13h)–.

- (13) a. ptg. O João *tem* [o livro lido].
b. ptg. O João *tem* *[lido o livro].
c. ptg. O João *tem* [os livros lidos].
d. ptg. O João *tem* [os livros *lido].
e. ptg. O João [*tem* lido] o livro.
f. ptg. O João *[*tem* o livro lido].
g. ptg. O João [*tem* lido] os livros.
h. ptg. O João [*tem* *lidos] os livros.

En el portugués, pues, a la construcción CPR siempre le corresponde una estructura con el verbo *ter*, con complemento directo intercalado y con participio concordado con este, mientras que al TVC se le asocia una estructura con el mismo verbo *ter*, pero con complemento directo situado a la derecha del conjunto Aux+Part y con participio no concordado. Gracias a esta rigidez de las estructuras, en principio, en el portugués las dos estructuras generalmente no presentarán los mismos rasgos morfosintácticos, lo cual asegurará su distinción pese a que esta no sea garantizada por la selección de verbos distintos.

El único caso contrario es el de un complemento directo representado por un clítico pronominal, cuya posición en la superficie depende de reglas especiales. Considérense los ejemplos portugueses que se aducen en (14) y (15), donde en la superficie el clítico ocupa siempre la misma posición, independientemente de su colocación originaria.

La concordancia del participio con el clítico en plural en (14a) indica claramente que se trata de una CPR, mientras que la falta de concordancia en (14c) muestra un TVC. (14b) y (14d) representan las estructuras correspondientes a (14a) y (14c), respectivamente.⁸

⁸ El signo “_” indica la posición que el sintagma complemento directo ocuparía si no fuese un clítico pronominal.

- (14) a. O João não os tem *lidos*.
b. O João não os tem [*lidos*].
c. O João não os tem *lido*.
d. O João não os [tem *lido*] _].

La oración que aparece en (15a), sin embargo, puede tener la estructura representada tanto por (15b), con concordancia con el clítico en masculino singular, como por (15c), con participio invariable, puesto que la diferencia se neutraliza completamente en la superficie.

- (15) a. O João não o tem *lido*.
b. O João não o tem [*lido*].
c. O João não o [tem *lido*] _].

Los ejemplos presentados en (14) y (15) ilustran, pues, que el plano morfosintáctico –el orden de palabras, así como la presencia o ausencia de la concordancia–, a diferencia del español y del catalán, es sumamente importante en el portugués en la diferenciación de la CPR y del TVC, puesto que no se produce selección de verbos distintos. Cuando las características morfosintácticas especiales no son capaces de asegurar la distinción –véanse los ejemplos en (15)–, esta no se realiza.

Esta situación, que opone el español y el catalán al portugués, es resultado de la evolución que, como veremos en la sección siguiente, afectó a los verbos procedentes de *habere* y *tenere*, lo cual condujo a la redistribución de sus funciones en aquellos y a la generalización total de uno de los verbos en este.

2. Las construcciones medievales

2.1. Generalidades en el uso de los verbos de posesión

Desde el punto de vista diacrónico, quizás contribuyera a la posibilidad de distinguir los dos tipos de construcción aquí tratados el hecho de que en las lenguas romances de la Península Ibérica, además de *habere*, sobrevivió también *tenere* como verbo de posesión; estos en las variedades medievales se alternaban de una forma más o menos complementaria en diversos valores y matices de la posesión. Siguiendo las ideas del estudio

ya clásico de Seifert (1930), podemos admitir que en el español antiguo *haber* se utilizaba con complementos más abstractos, expresaba estado pasivo, frente a *tener*, que seleccionaba, más bien, complementos concretos y suponía mayor actividad de parte del sujeto. A partir del siglo XIV *tener* se difundiría en funciones de *haber* y, aproximadamente desde el siglo XVI, se estabiliza la distribución de funciones que conocemos en el estado actual de la lengua (Seifert 1930: 384). Estas características, según Roca Pons, parecen ser aplicables también para el caso del catalán antiguo (1960: 299). En el portugués antiguo, según dice Mattos e Silva, *haver* y *ter* se alternaban con significado de posesión adquirible material e inmaterial, mientras que la expresión de la posesión inalienable era campo de *haver* (1997: 267-268) y, de acuerdo con Costa, *ter* indicaba posesión temporal, alienable (2010: 61). De todos modos, había elementos comunes en el significado de los dos verbos, que en estos casos funcionarían como cuasi-sinónimos. Este hecho pudo tener dos consecuencias. Por una parte, los casos comunes pudieron ir ampliándose hasta la sinonimia casi total de *habere* y *tenere*. Por otra parte, mientras *tenere* se aproximaba al valor de posesión general, *habere* podía avanzar hacia el estado de auxiliar desemantizado.

Por lo que se refiere a las estructuras que constituyen el objeto de nuestro estudio, *habere* y *tenere* se construyen con el participio ya en el latín (Roca Pons 1960: 299) y siguen alternándose de esta manera en el latín medieval (Cambell: 1940). Aunque los datos recientes de Rodríguez Molina (2003) muestran que la frecuencia de *haber*+participio sería muy baja tanto en el latín medieval como en el romance primitivo peninsular,⁹ es cierto que ambas estructuras mencionadas siguen en uso durante dicho período, con diferencias tanto en frecuencia como en significado.

Harre (1991: 113) y Olbertz (1998: 135) afirman que en los textos españoles medievales la construcción *haber*+participio es mucho más frecuente que *tener*+participio y, aunque según Yllera la proporción de esta aumenta considerablemente en el siglo XV (1980: 293-294), sigue siendo minoritario; asimismo Roca Pons encuentra que la construcción *tenir*+participio se usa muy poco en los textos literarios catalanes, pero

⁹ Sobre la causa de la frecuencia baja de las nuevas construcciones Rodríguez Molina dice lo siguiente: “La frecuencia de uso de dichas formaciones era también bastante inferior a la actual, ya que algunas formas verbales sintéticas retenían todavía valores heredados de anteriores estadios de la lengua que contendían con el nuevo valor de anterioridad que había adquirido la perífrasis *haber* + participio” (2003: 291).

destaca que su uso podía ser mucho más difundido en la lengua hablada (1960: 310). Es interesante el caso del portugués, puesto que en esta lengua también se construían con participio los verbos de posesión *haver* y *ter*, pero según Costa “*não havia uma clara preferência por um deles*” (2010: 64), por tanto parecen funcionar en alternancia libre.

Las dos construcciones medievales mostrarían rasgos distintos en el plano semántico; Yllera menciona que *tener*+participio indicaba resultado de una acción perfecta, a veces iterativa, pero también tomaba funciones que hoy atribuimos a *haber*+participio (1980: 294). En cuanto al catalán, Roca Pons (1960: 310) y Farreny Sistac (2004: 348) destacan que la construcción medieval *tenir*+participio se especializó en expresar mantenimiento de un estado conseguido. Cardoso y Pereira creen que en el portugués antiguo ambas construcciones pueden expresar anterioridad o valor resultativo, pero *haber*+participio es más frecuente con el primer significado, mientras que *ter*+participio con el segundo (2003: 175).

2.2. La sintaxis de las construcciones en los textos medievales

A pesar de los matices semánticos variados, no parece que hubiera divergencias considerables entre los dos verbos en el plano gramatical. Ambos verbos funcionaban, en un principio, como verbos plenos de posesión, aceptando la concordancia del participio con el complemento directo. Esto es lo que se observa en los ejemplos que se aducen a continuación, para el español, el catalán y el portugués en (16), (17) y (18), respectivamente.

- (16) a. E pues que el Rey. *ouo asessegada* la t<ier>ra. partiosse dende. (Ultramar, fol. 3v)
 b. los çibdadanos *tenjen presas* todas las fortalezas dela çibdad (Infantes, fol. 55v)
- (17) a. Emperò, no *habaguda gens de febre*. (Epistolari, 62)
 b. Lo rei de França [...] *té* ocupada **la ciutat d'Avinyó**, (Epistolari, 29)
- (18) a. E, pero que *avyã recibidas* muytas feridas (Crónica, fol. 124d)
 b. cõ a gente renegada, que nos *têẽ* forçada **a herdade** que foy dos nossos antecessores (Crónica, fol. 123c)

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués

Asimismo, en los textos medievales el complemento directo aparece a veces antepuesto al participio, situándose entre el verbo flexionado y el participio mismo, independientemente de cuál de los dos verbos se trata. Este hecho se ilustra con los ejemplos siguientes, para el español, el catalán y el portugués en (19), (20) y (21), respectivamente.

- (19) a. Después que mahomad ovo **esta batalla** *vençida* (Infantes, fol. 48r)
b. Tenjan **las tiendas** *fincadas* los berberis (Infantes, fol. 50r)
- (20) a. Et els clams qe Na Blanca faïa de mi, dix qe era ma muiler e qe jo la avia lexada e qe[n] avia **altra muiler** *presa*. (Arquebispe, 102)
b. aquells que tenen **l'esperança** perduda (Tirant, 49, 20-23)¹⁰
- (21) a. depois que ouve **os seus todos** *ajuntados*, (Crónica, fol. 118b)
b. E diziã que tiinhã **grande torto** *recebudo* dos Castellãos (Crónica, fol. 121c)

Nótese que, en todos estos casos, pese a las diferencias posibles en la semántica de los dos verbos, ambos parecen funcionar como verbos plenos, susceptibles del valor de posesión (Costa 2010: 62).

A pesar de que la concordancia arriba presentada era habitual en las variedades medievales, ya aparece, aunque sólo como alternativa minoritaria, la falta de concordancia entre al participio y el complemento directo. Este fenómeno, considerado un indicio de la gramaticalización de la construcción, se documenta en todas las lenguas peninsulares medievales, según demuestran los ejemplos siguientes. Los ejemplos aducidos en (22) ilustran la no-concordancia en construcciones que contienen un verbo procedente de *habere*, mientras que las frases que se presentan en (23) representan casos de no-concordancia en construcciones formadas con descendientes de *tenere*.

¹⁰ Citado por Roca Pons (1960: 308) de la siguiente obra: Martorell, J. y Galba, M. J., *Tirant lo Blanch*, I, Barcelona, Barcino, 1926.

- (22) a. esp. *ouo asossegado* los coraçones delos moros (Infantes, fol. 47r)
 b. cat. que jo he *fet* algunes cosses ací per ell (Lleida, 70, 107)
 c. ptg. E o conde e os seus de grande manh[ãã] *avyam* ja *ouvydo* missa.
 (Crónica, 125b)
- (23) a. esp. el rrey de Persia *tenia çercado* la cibdat onde hera obispo (ABC, 257, 8902-3)¹¹
 b. cat. Que ell los *tenia apparellat* vida sens fi (Vilanova, 144, 17-18.)¹²
 c. ptg. e o demandador lhy teuer *forçado* algũa cousa (Foro Real, 2, fol. 96v)¹³

La ausencia de la concordancia del participio ha sido estudiada desde varios puntos de vista, puesto que está vinculada estrechamente con la desemantización del verbo originariamente de posesión y, directa o indirectamente, con el nacimiento de la construcción TVC. Consideramos, pues, que merece la pena dedicar algunas palabras a esta cuestión.

Como se ha mencionado más arriba, tradicionalmente la presencia de la concordancia se ve como indicadora morfosintáctica del mantenimiento del significado de posesión en el verbo y del valor resultativo, mientras que la pérdida de la concordancia se interpreta como signo evidente de la desemantización y de la auxiliaridad del verbo y de la formación del TVC. De este modo la concordancia se identifica con la CPR y la no-concordancia con el TVC *-vid. supra-*.¹⁴ Loporcaro, sin embargo, ha llamado la atención

¹¹ Citado por Yllera (1980: 293) de la obra siguiente: Sánchez Vercial, Clemente y Valderas, Arcedario de, *Libro de los Exenplos por A.B.C.*, Madrid, C.S.I.C.: 1961.

¹² Citado por Roca Pons (1960: 301) de la obra siguiente: Vilanova, Arnau de, *Obres Catalanes I, Escrits religiosos*, Número 53-54, 1947, a cura de P.M. Batllori.

¹³ Citado también por Mattos e Silva (1997: 278). Aquí se cita según Azevedo Ferreira, José de (ed.), *Afonso X, Foro Real*, Lisboa, I.N.I.C., 1987.

¹⁴ Así, por ejemplo, según Mendoça Cohen “[e]ssa concordância nominal (em gênero e número) é evidência de que Participio Passado+Objecto Direto constituíam um sintagma nominal nesta fase da língua” (1988: 48), lo cual coincide con la estructura CPR, mientras que según Costa, “[e]nquanto há elementos intercalados e se verifica a concordância, não temos consolidada a formação dos tempos compostos em português” (2010: 65).

sobre el hecho de que se le ha concedido importancia extrema a estos hechos morfosintácticos en la definición del TVC, puesto que, como sabemos, la concordancia del participio es compatible con el TVC en francés, italiano o catalán (1998: 5-7). Asimismo, Cardoso y Pereira, analizando el portugués medieval afirman que “os critérios morfosintácticos não podem ser usados *per se* para o estabelecimento do contraste construção de tempo composto/construção resultativa, nomeadamente, porque parece não existir nenhum conflito entre a construção de tempo composto e o acordo participial” (2003: 167). Si admitimos estos argumentos, podemos concluir que en los ejemplos presentados en (22) y (23) la falta de la concordancia puede indicar que se trata de un TVC, pero en las frases aducidas en (16-18) y en (19-21) los rasgos morfosintácticos en cuestión –la presencia de un participio concordado y el complemento directo intercalado, respectivamente– no aluden necesariamente a la presencia de una CPR. Cardoso y Pereira, de modo similar a Nunes (1995), recomiendan también una aproximación semántica a la cuestión, que tenga en cuenta los contrastes aspectuales y temporales (169). Siguiendo las ideas de Cardoso y Pereira, la simultaneidad y la perfectividad pueden ser asociadas con la construcción CPR, mientras que la anterioridad y la perfectividad con la construcción TVC (169).

Si volvemos a considerar los ejemplos españoles, aducidos en (16), observamos, pues, que (16a) y (16b) coinciden en contener un participio concordado con el complemento directo que lo sigue. A pesar de esta similitud morfosintáctica, algunos rasgos indican que en (16a) tenemos una construcción TVC, mientras que en (16b) una CPR. En el primer ejemplo la presencia del subordinante temporal *pues que* alude a un acontecimiento anterior a otro –*partiosse*– y la forma verbal *ouo* indica un aspecto perfectivo. En el segundo no aparece ninguna circunstancia que señale anterioridad y la forma verbal *tenjen* también alude a simultaneidad. Asimismo, en los dos ejemplos que se han aducido en (19) tenemos una estructura superficial similar: un participio concordado con el complemento directo situado esta vez a la izquierda de aquel. Según lo que hemos visto en la sección 1, en el estado actual estos rasgos morfosintácticos indicarían una CPR, pero otras circunstancias lingüísticas aluden a que se trata de dos construcciones diferentes: en (19a) el subordinante temporal *despues que* alude a anterioridad y la forma verbal *ovo* se refiere a perfectividad, mientras que en (19b) no está presente ningún elemento que indique anterioridad y la forma *tenjen* se asocia con simultaneidad. Es similar la situación en los ejemplos

portugueses aducidos en (21). Nótese que en los ejemplos que consideramos TVC aparecen descendientes de *habere*, mientras que en los que tenemos por CPR, figuran verbos procedentes de *tenere*, pero, según lo dicho anteriormente, esta distribución sólo es una preferencia y no parece corresponder a un uso consecuente de verbos especializados.

3. La distribución de la sintaxis concordante y no concordante en el siglo XV

Como acabamos de ver, la no-concordancia se documenta con ambos verbos originariamente posesivos desde la Edad Media, pero si prestamos atención a su frecuencia con cada uno de ellos, encontramos que esta no es equilibrada.

Yllera, al referirse a la situación del siglo XV, cuando en el español la norma habitual era la no-concordancia con *haber*+participio, menciona que *tener*+participio “empezó a construirse, esporádicamente, con participio invariable según el modelo de *haber*+pp” (1980: 293). Roca Pons afirma que en el catalán antiguo “la concordancia és general amb *tenir*” y que “[é]s raríssim que manqui” (1960: 301). Bomfim sólo detecta la no-concordancia con *haver*, al estudiar un fragmento de la *Crónica Geral de Espanha* (2002: 11). Todo ello parece indicar que, en general, la no-concordancia era mucho menos frecuente en las construcciones formadas con descendientes de *tenere* y más frecuente con *habere*. Sin embargo, esta afirmación puede ser matizada sobre la base de los estudios especializados en este tema.

En el español medieval la sintaxis no concordante ya alcanza una frecuencia considerable en el siglo XIII –*vid. supra*, Andres-Suárez (1994: 64-65) y Lapesa (2000: 783)–, se difunde rápidamente y para el siglo XV ya es mayoritaria o casi exclusiva con *haber*+participio; con *tener*+participio se presenta sólo esporádicamente. Esta distribución de la sintaxis concordante y de la no concordante parece indicar que *haber* y *tener* para este período en el español se habían especializado en funciones diferentes: el primero se utilizaba como auxiliar desemantizado en construcciones del tipo TVC, mientras que *tener* mantenía su significado y se utilizaba en construcciones del tipo CPR. Esta distribución de funciones, que corresponde a la que tienen los dos verbos en el español de hoy, sólo parece ser rota temporalmente cuando *tener*, esporádicamente, muestra rasgos morfosintácticos similares a *haber* (Harre 1991: 97-102).

En el catalán y en el portugués, en cambio, hasta el siglo XV la innovación de la sintaxis no concordante del participio es muy poco frecuente, en general, en el caso de

ambos verbos, por lo cual no debemos suponer que estos tuvieran un comportamiento marcadamente diferente en cuanto a la admisión de la no-concordancia. A pesar de este hecho común, en la superficie morfosintáctica entre las dos lenguas, la situación difería en el uso de los dos verbos.

Los pares de ejemplos catalanes que se aducen a continuación, procedentes de finales del siglo XV y de mediados del XVI, muestran que en el catalán de este período las características morfosintácticas –la concordancia o el orden de constituyentes– no necesariamente son rasgos que distinguen la CPR del TVC. En (24) podemos ver ejemplos con complementos directos situados a la derecha del participio; en (24a) la falta de concordancia del participio indica claramente que se trata de un TVC, en (24b) y (24c), sin embargo, observamos la concordancia del participio con el sintagma de función de complemento directo. En (25) y (26) la presencia de un complemento directo representado por un pronombre clítico exige obligatoriamente la concordancia del participio con este en ambos tipos de construcción. A pesar de ello, examinando el contexto podemos concluir que no sólo en (24a), sino también en (24b), (25a) y (26a) estamos ante una estructura TVC, mientras que en (24c), (25b) y (26b) se presentan ejemplos con CPR: en aquellos se ve claramente el carácter anterior y perfectivo; en estos, la simultaneidad y la imperfección de la construcción. Esta interpretación, además, está asegurada gracias a la selección de verbos distintos: en (24a-b), (25a) y (26a) el empleo de *haver* indica TVC, en cambio, en (24c), (25b) y (26b) la aplicación del verbo *tenir* señala que se trata de CPR, sin que se presenten diferencias considerables en las formas verbales concretas.

- (24) a. En l' altar *havien* posat **los paraments e ornaments de brocat** que la bona memòria del senyor duc *havia presentat*; (Borja, 46)
- b. après jo rebí unes lletres d' Eivissa ab les quals sabí com *havíeu* carretada **una altra farda de llana** (Epistolari, 138)
- c. no cure explicar, en la present, d' aquella les virtuts e graciositats, per les quals la divina providència li *teniaestujada e preservada aquesta dignitat e prelatura*. (Borja, 88-89)

- (25) a. Dit misser Vera, lo qual deixa tal renom de bon governador qual mai governador pogués deixar, *m'ha instruit* en totes coses del govern (Borja, 53)
- b. I en açò pregue vostres prestàncies vullen pensar lo que jo he despès en lo plet d' aqueixa canongia, per haver volgut tant afavorir ses reverencies a mossèn Joan Tura, del qual tinc a cobrar 76 ducats, que *metécondemnat* per virtut de les eixecutorials. (Borja, 40)
- (26) a. perquè pense que vostra senyoria no *les hauràvistes* (Epistolari, 85)
- b. e totes les coses que pogueren enutjar a Vostra santedat, *lesté* molt *oblidades*, (Borja, 68)

El análisis de los ejemplos indica, pues, que en el catalán, a partir de finales del siglo XV existe una división de funciones entre *haver* y *tenir*, similar a la actual: *haver* aparece en construcciones TVC, mientras que *tenir* en CPR. Este hecho hace posible la distinción de las dos construcciones, independientemente de la presencia o ausencia de la concordancia, del orden de palabras u otras circunstancias lingüísticas. Por lo que se refiere al portugués, la situación sería diferente en el siglo XV. En esta lengua, en principio, también debía de existir hasta cierto punto una distribución de funciones entre *haver* y *ter*, puesto que, según se ha dicho anteriormente, este último verbo era el que se utilizaba, más bien, para expresar resultado de una acción –*vid. supra*, Cardoso y Pereira (2003: 175)–, pero también hay opiniones que defienden que no siempre había una clara preferencia por uno de ellos –como dice, por ejemplo, Costa (2010: 64)–. Según el testimonio de los ejemplos siguientes, a finales del siglo XV tanto *haver* como *ter* siguen documentándose con participio concordado, pero también con sintaxis no concordante, lo cual alude a que los dos verbos estarían funcionando en cierto tipo de alternancia libre: en (27) tenemos ejemplos con concordancia y en (28), con no-concordancia del participio, donde ambos tipos de sintaxis coaparecen tanto con *haver* como con *ter* –*cf.* (27a), con sintaxis concordante con *haver*, (27b), con sintaxis concordante con *ter*, y (28a-b), con sintaxis no concordante con *haver*, y (28c-d), con sintaxis no concordante con *ter*–. Cabe destacar que en estos ejemplos el contexto no permite establecer diferencias importantes desde el punto de vista de la distinción TVC/CPR: las construcciones verbales en todos los ejemplos parecen referirse a un acontecimiento anterior, perfectivo; es decir, se trata de TVC independientemente de la presencia o ausencia de la concordancia y de la selección del verbo.

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués

- (27) a. e p(er)de os bẽes que dant[e]s *avia fe(i)t(os)* (Castelo, cap. 1., fol. 1v)
b. o emperador esteue pensando toda anoite **nas pallauras** que oseu mestresalla lhe *tinha ditas*. (Vespasiano, xi.)
- (28) a. E perguntou lhe se *avya* achado **algu<m>a cousa** com que ouesse saude e fosse saa<n>o de sua doença e enfermida<de> (Vespasiano, ix)
b. **De todas estas cousas** q<ue> me *auaes dito* creo eu firmeme<n>te (Vespasiano, x.)
c. [...] se ela *tivera perdido* **oos milhores castelos de seu reino** [...] (Zurara, 6)
d. Depois q<ue>*tem* recebido **os trinta dinheiros** que arrepe<n>deo da treíça<n> e do mal que tinha feito (Vespasiano, iv)

A pesar de la alternancia de los dos verbos, ilustrada por los ejemplos anteriores, el uso de *ter* estaría en ascendencia constante hasta el siglo XVI y ya en el XV su frecuencia superaba la de su rival *haver*, cuyo uso gradualmente quedaría relegado al de mera variante literaria en la función de auxiliar desemantizado de TVC. Este cambio parece ser crucial desde el punto de vista de la cuestión de la distinción de las construcciones del tipo CPR y del tipo TVC, puesto que, debido a la difusión definitiva de *ter*, poco a poco desapareció la mínima posibilidad de diferenciarlas con la selección léxica del verbo que se construye con el participio y esto, posteriormente, condujo a que los rasgos morfosintácticos se convirtieran en los únicos elementos distintivos de las dos construcciones.

Considérense los ejemplos portugueses que se aducen en (29), procedentes de textos de los siglos XV y XVI.

- (29) a. ca D(eu)s *tem* semp(re) **os braç(os)abert(os)** p(er)a rreceb(e)r os pecador(e)s a misericórdia (Castelo, fol. 8v)
b. tinha trinta trabucos, os quoaes deitavão muy grandes pedras, com as quoaes fazião muyto dapno, os cubellos que tem pello muro são tão juntos que se emtemde ho que fallão, de hũu a outro *tinha asentada sua artelharya* (Bisnaga, 7)

- c. E despois d elrey *tera terra asentada*, se veyo a Bisnaga (Bisnaga, 6)
- d. lhe disse elrey que elle desejava [...] tomar lhe Rachol, que era *hũa cidade muito forte*, e das principaes do ydallcão, que elle *tinhatomado* aos reys d antepassados (Bisnaga, 7)

Sobre la base de un análisis que tiene en cuenta el contexto, podemos concluir que en (29a) y (29b) se trata de CPR, mientras que en (29c) y (29d) de TVC. En (29a) y (29b) las formas verbales *tem* y *tinha* mantienen el significado de posesión, la construcciones respectivas no aluden a anterioridad, sino a resultado y, desde el punto de vista aspectual, son imperfectivas. En (29c) y (29d), sin embargo, el contexto –la presencia del subordinante *depois d[e]* y el discurso indirecto que depende del verbo *disse*, respectivamente– alude a acontecimientos perfectivos anteriores a otros. Nótese, no obstante, que otros rasgos lingüísticos, como la selección de verbos, la concordancia o el orden de palabras, no nos ayudan en todos los casos a identificar las estructuras: el verbo utilizado es el mismo en todos estos ejemplos, la concordancia es común a (29a-c), mientras que (29a) y (29c) coinciden en presentar el complemento intercalado, así como (29b) y (29d), en tener el orden Aux+Part. Entre estas circunstancias podemos afirmar que sólo el ejemplo aducido en (29d), en el que coaparecen el orden Aux+Part y la falta concordancia del participio, adecuados para excluir la existencia de una CPR, muestra rasgos morfosintácticos que pueden reforzar claramente la interpretación de TVC.

Si nuestra argumentación es correcta, sobre la base de los ejemplos presentados se puede concluir que en el portugués del siglo XVI las construcciones superficiales similares a (29d), con no-concordancia y con orden Aux+Part, comenzarían a convertirse en representantes inequívocos de TVC y, durante los siglos siguientes, la concordancia y la intercalación del complemento directo debían asociarse exclusivamente con la CPR, mientras que la no-concordancia y el orden Aux+Part con el TVC. Tal división de funciones, provocada por la generalización de un solo verbo para ambas construcciones, pudo contribuir a la aceleración de la pérdida de la concordancia del participio en las construcciones TVC.

4. Conclusiones

Las líneas precedentes han sido destinadas a comparar la evolución de la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos en las lenguas romances de la Península Ibérica. Hemos dedicado especial atención al caso del

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los tiempos verbales compuestos del portugués

portugués, debido a que en esta lengua la innovación sintáctica mencionada, de modo similar al catalán, poco frecuente hasta el siglo XV, comenzó a difundirse con mayor rapidez a partir del siglo siguiente y ha llegado a hacerse obligatoria como en el español.

Hemos examinado cuáles serían los factores que aceleraron el proceso de gramaticalización producido en los TVC del portugués. Sobre la base de la comparación de las lenguas peninsulares desde el punto de vista sincrónico y diacrónico, hemos llegado a la conclusión de que la necesidad de distinguir las CPR y los TVC pudo contribuir al cambio de ritmo de la difusión de la sintaxis no concordante. En el español y en el catalán los métodos morfosintácticos de esta distinción se relativizan debido a que los dos verbos utilizados en las construcciones, procedentes de *habere* y *tenere*, se especializaron entre una u otra, respectivamente. En el portugués, sin embargo, con la ampliación de las funciones de *ter*, producida a partir del siglo XV, se incrementó la importancia de los rasgos morfosintácticos de las construcciones, que se hicieron en indicadores formales de la interpretación. Si todo ello es cierto, el cambio léxico pudo ser el motivo de la aproximación del portugués a la evolución del español.

Bibliografía

Fuentes analizadas

Textos españoles

Admyte, 1995 = *Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, Madrid, Micronet S. A., 1995.

Ultramar = *Gran Conquista de Ultramar en Admyte*, 1995.

Infantes = *Leyenda de los Siete Infantes de Lara*, versión prosificada en la *Crónica de Veinte Reyes* en *Admyte*, 1995.

Textos catalanes

Arquebisbe = “Carta a l’arquebisbe de Tarragona (1215-1225)”, en MORAN, Josep, RABELLA, Joan Anton, *Primers textos de la llengua catalana*, Barcelona, Proa, 2001: 101-103.

Borja = BATLLORI, Miquel, *De València a Roma. Cartes triades dels Borja*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

Tibor Berta

Lleida = *Processos de crims del segle XV a Lleida: transcripció i estudi lingüístic*, a cura de FARRENY I SISTAC, Maria Dolors, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1986.

Epistolari = *Epistolari del Renaixement*, Volumen I, edició a cura de CAHNER, Max, València, Clàssics Albatros, 1977-1978.

Textos portugueses

Bisnaga = *Chronica dos Reis de Bisnaga*, a partir de LOPES, David (ed.), () *Chronica dos Reis de Bisnaga*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897.

Castelo = *Castelo Perigoso* [sin fecha, manuscrito del siglo XV], en NETO, João António Santana (ed.), *Duas Leituras do Tratado Ascético-Místico Castelo Perigoso*, Dissertação de Doutoramento, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1997.

Crónica = *Crónica Geral de Espanha de 1344* [sin fecha, manuscrito del siglo XIV], a partir de CINTRA, Luís Filipe Lindley (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa, INCM, 1951.

Zurara = ZURARA, Gomes Eanes de: *Prosas históricas*, LAPA, Rodrigues (ed.), Lisboa, (sin año de edición).

Obras consultadas

ANDRES-SUÁREZ, Irene, *El verbo español. Sistemas medievales y sistema clásico*, Madrid, Gredos, 1994.

BECHARA, Evanildo, *As fases históricas da língua portuguesa: tentativa de proposta de nova periodização*, Tese de concurso para Professor Titular de Língua Portuguesa da UFF, Niterói, 1985.

BERTA, Tibor, "Orality in Writing: the Absence of Agreement of the Participle in Compound Tenses in Medieval Catalan Texts", estudio presentado en *44th Meetings of Societas Linguistica Europaea*, del 8 al 11 de septiembre de 2011, Universidad de Logroño, 2011.

---, "Sobre la manca de concordança del participi dels temps compostos en textos catalans antics", en BARTUAL, Carles et al. (eds.), *Catalanística a Hongria (1971/72-2011/12). Actes del Simposi Internacional de Catalanística (Budapest, 24-26 d'abril de 2012)*, Universitat Eötvös Loránd, Facultat de Lletres, Estudis d' Iberoromanística, Budapest, 2013a: 49-56.

---, "El castellano entre las lenguas romances de la Península Ibérica: la historia de la formación de los tiempos compuestos", en *Colindancias*, Número 4, 2013b: 325-338.

Las construcciones posesivo-resultativas y la eliminación de la concordancia del participio en los
tiempos verbales compuestos del portugués

- BOMFIM, Eneida do Rêgo Monteiro, “Considerações sobre a história dos tempos compostos em português”, en MATEUS, M. H. y CORREIA, C. N. (eds.), *Saberes no Tempo: Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos*, Lisboa, Colibri, 2002: 111-128.:
- CAMPBELL Jennings, Augustus, *A Linguistic Study of the Cartulario de san Vicente de Oviedo*, New York, S. F. Vanni, 1940.
- CARDOSO, Adriana y PEREIRA, Susana, “Contributos para o estudo da emergência do tempo composto em português”, en *Revista da ABRALIN*, Volumen 2, Número 2, 2003: 159-181.
- COMPANY, Concepción, “Syntaxis y valores de los tiempos compuestos en el español medieval”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Número 32, Volumen 2, 1983: 235-257.
- COLAÇO, Madalena y GONÇALVES, Anabela, “A concordância do objecto com o participio passado e a categoria AgrO”, en *Actas do X Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, Associação Portuguesa de Linguística, 1995: 117-132.
- COSTA, Maria João, “Os verbos ‘aver’ e ‘teer’ no português arcaico – breve sinopse”, en *Filologia linguística portuguesa*, Número 12, Volumen 2010: 59-68.
- FARRENY SISTAC, Maria Dolors, *La llengua del processos de crims a la Lleida del segle XVI*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2004.
- GARCÍA MARTÍN, José María, *La formación de los tiempos compuestos del verbo en español medieval y clásico. Aspectos fonológicos, morfológicos y sintácticos*, Valencia, Universitat de València, 2001.
- HANSEN, Federico, *Gramática histórica de la lengua castellana*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1966.
- HARRE, Catherine E., *Tener+past participle: a case study in linguistic description*, London/New York, Routledge, 1991.
- LAPESA, Rafael, *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Madrid, Gredos, 2000.
- LOPORCARO, Michele, *Sintassi comparata dell’acordo participiale romanzo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1998.
- MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia, “Um aspecto do auxiliar no português arcaico”, en *Tulane studies in Romance Linguistics and Literature*, Número 10, 1981: 93-109.
- , “Observações sobre a variação no uso dos verbos *ser, estar, haver, ter* no galego-português ducentista”, en *Estudos Linguísticos e Literários*, Número 19, 1997: 253-286.
- MENDOÇA COHEN, Maria Antoineta Amarante de, “Gramática e Reanálise na Língua Portuguesa. Análise diacrónico”, en *Caligrama*, Número 1, 1988: 43-52.
- MOLL, Francesc de B., *Gramática histórica catalana*, Madrid, Gredos, 1952.

- NUNES, Naidea, “Os valores aspectuo-temporais dos verbos *haver* e *ter* na Crónica de D. João I de Fernão Lopes”, en *Actas do X Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, Associação Portuguesa de Linguística, 1995: 397-405.
- OLBERTZ, Hella, *Verbal Periphrases in a Functional Grammar of Spanish*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1998.
- PAR, Anfós, *Sintaxi catalana segons los escrits en prosa de Bernat Metge*, Halle (Saale), Verlag Von Max Niemeyer, 1923.
- , “*Curial e Guelfa*”. *Notes lingüístiques y d’estil*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1928.
- PENNY, Ralph, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 2006.
- PÉREZ SALDANYA, Manuel, *Del llatí al català. Morfosintaxi verbal històrica*, València, Universitat de València, 1998.
- ROCA PONS, Josep, “*Tenir + participi en català antic*”, en *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, Volumen 2, Sant Cugat del Vallès, Instituto Internacional de Cultura Románica, 1960, 297-312.
- RODRÍGUEZ MOLINA, Javier, “*Algunas reflexiones sobre el origen y la formación de la perífrasis haber+participio en la lengua medieval*”, en *Res Diachronicae II*, 2003: 291-299, en http://resdiachronicae.files.wordpress.com/2013/12/volumen-2-36_rodriguez_molina.pdf [fecha de consulta: 30 de mayo de 2014]
- ROMANI, Patrizia, “*Tiempos de formación romance I. Los tiempos compuestos*”, en COMPANY COMPANY, Concepción (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2006: 243-346.
- SEIFERT, Eva, “*‘Haber’ y ‘tener’ como expresiones de la posesión en español*”, en *Revista de Filología Española*, Número 17, 1930: 223-276, 345-389.
- SOLÀ, Joan, “*La concordança del participi passat*”, en *Estudis de sintaxi catalana 2. Capítol VI*, Barcelona, Edicions 62, 1993 [1973]: 57-86.
- YLLERA, Alicia, *Sintaxis histórica del verbo español: las perífrasis verbales*, Zaragoza, Pórtico, 1980.

Sonia Sobral Vázquez

Universidad de Vigo

España

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano: funciones sintácticas (I)

Recibido – 14 de junio de 2014 / Aceptado – 1 de octubre de 2014

Resumen: Los estudios de gramática contrastiva con el gallego y rumano como objeto de estudio todavía no tienen una tradición en el campo de la filología. En estas coordenadas de escasez realizamos la tesina “Estudio comparativo do sistema pronominal galego e romanés: o pronome persoal en *Os outros feirantes / Alți tirgoveți* de Álvaro Cunqueiro”. El presente artículo es una pequeña muestra de las semejanzas existentes en la sintaxis de la serie tónica en ambos idiomas.

Palabras clave: gramática contrastiva, sintaxis, pronombres tónicos, gallego y rumano.

Abstract: The studies of contrastive grammar between Galician and Romanian as an object of study still does not have a tradition in the field of philology. Within this limited framework of previously-available research, we have undertaken the thesis of “A Contrastive Study between the Galician and Romanian System of Pronouns: the Personal Pronoun in *Os outros feirantes / Alți tirgoveți* by Álvaro Cunqueiro”. The present paper is a small sample of the similarities that exist in the syntax of the stressed series of both languages.

Key words: contrastive grammar, syntax, stressed pronouns, Galician, Romanian.

Introducción

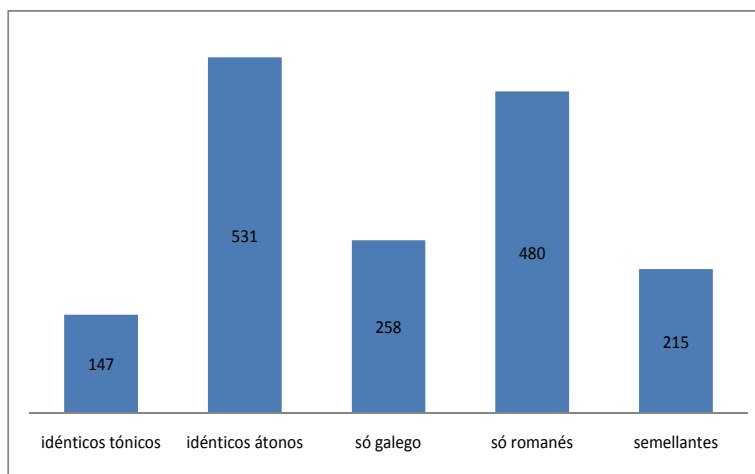
Los estudios de gramática contrastiva que tienen en uno de sus polos el gallego todavía no tienen una tradición en el campo filológico. Así, en la base de datos bibliográfica

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano:
funciones sintácticas

BILEGA¹ se incluye un tesoro en el que solamente se encuentran 126 títulos. En estas coordenadas de escasez realizamos la tesina “Estudio comparativo do sistema pronominal galego e romanés: o pronome persoal en *Os outros feirantes / Alți țirgoveți* de Álvaro Cunheiro”, de la cual procede el presente artículo.

La investigación parte de un corpus de unas 50.000 palabras, de las que extraemos 1.631 entradas dobles, en gallego y rumano, incorporadas en una base de datos con más de quince parámetros. La estructura del trabajo está dividida en cuatro grandes bloques: *pronomes idénticos* (678 casos, 41,5%), aquellos pronombres que se documentan en el original y tienen su equivalente en la traducción; *pronomes semellantes* (215 casos, 13,1%), aquellos pronombres que se documentan en el original y también en la traducción, pero con pequeños matices que los diferencian, como el género, la función o el número; *pronomes só en galego* (258 casos, 15,8%), aquellos pronombres que se documentan en el original, pero que no aparecen en la traducción; *pronomes só en romanés* (480 casos, 29,4%), aquellos pronombres que no se documentan en el original, pero sí aparecen en la traducción. En el presente artículo partimos solo del primer bloque, el más productivo y significativo de todo el estudio, concretamente de la serie tónica (147 casos, 9%) y su análisis comparativo desde el punto de vista funcional. En la siguiente gráfica podemos observar la clasificación del corpus y la muestra para el presente artículo:

Gráfica 1



¹ Bibliografía informatizada de la lengua gallega (<http://www.cirp.es/bdo/bil/>).

Al ser el gallego y el rumano lenguas de origen latino, guardan entre sí muchas semejanzas en el paradigma pronominal. Freixeiro Mato en su *Gramática da lingua galega*² subraya que “os pronombres son grupos de palabras que carecen dun contido semántico concreto, que non teñen unha significación constante” y continúa “do punto de vista morfolóxico, a maior parte dos pronomes son palabras variábeis por admitiren flexión de xénero e número” (2006: 117-118). La misma definición encontramos en Ilescu: “Pronumele este partea de vorbire flexibilă care ține locul unui substantiv, dând și diverse indicații gramaticale cu privire la aceasta” (2005: 61).³ De manera que los dos sistemas presentan palabras que se flexionan en género (*el/el, ela/ea*) y en número (*eles/ei, elas/ele*).

Prosigue Freixeiro Mato indicando que “Dende o punto de vista semántico [os pronomes] constitúen una clase de palabras gramatical, pois forman un inventario ou grupo fechado. Non indican nocións ou conceptos como os nomes, senón que o seu significado es referencial ou relacional ao se referiren ás persoas gramaticais” (2006: 117). Y en Dindelegen leemos que “[p]ronumele sunt forme (substitute) care își procură referința fie din situația de comunicare (pronumele cu utilizare deictic), fie din contextul lingvistic (pronumele cu utilizare anaforică), fie își iau orice valoare din domeniul de discurs (pronumele cu referința variabilă)” (2010: 236).⁴ Es necesario indicar que en rumano existen sustantivos neutros, de manera que al hacer referencia a un sustantivo neutro, este pronombre adopta una forma correspondiente. También en gallego podemos encontrar restos de este género neutro en los que aparecería el pronombre átono masculino, mientras que en rumano es la forma femenina.⁵

Pero la diferencia fundamental es la declinación por casos que conserva el rumano. En la lengua balcánica encontramos los cinco casos heredados del latín: nominativo, vocativo, acusativo, genitivo y dativo, que se dan en el paradigma tónico y átono. El nominativo corresponde a las formas tónicas de sujeto del gallego (*eu/eu, ti/tu, el/el, ela/ea*,

² Freixiero Mato, X. R., *Gramática da lingua galega*, Vigo, A Nosa Terra, 2006.

³ Los pronombres son la parte flexible del discurso que substituye a un sustantivo, dando también diferentes indicaciones gramaticales con relación a este (traducción propia). Todas las traducciones de este artículo pertenecen a la autora.

⁴ Los pronombres son formas (sustitutas) que adquieren referencia, bien de la situación comunicativa (pronombres con uso deíctico), bien del contexto lingüístico (pronombres con uso anafórico), o bien, toman cualquier valor del campo del discurso (pronombres de referencia variable).

⁵ El pronombre átono “o” puede ser también agramatical en estructuras como “o ține sus” u “o ține mort”.

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano:
funciones sintácticas

nós/noi, vós/voi, eles/ei, elas/ele, min/mine), mientras que las formas oblicuas tienen una morfología diferente, dependiente del caso que rige el verbo: en genitivo la frase preposicional *de el/lui, de ela/ei, de eles e de elas/lor*; en acusativo las formas oblicuas para indicar complementos prepositivos (*min/mine, ti/tine*); en dativo para indicar el complemento indirecto (*a min/mie, a ti/ție, a el/lui, a ela/ei, a nós/ nouă, a vós/ vouă, a eles e elas/lor*); mientras que el vocativo lo constituyen las formas residuales *tu y voi* que no se registraron en el corpus.

Aproximación teórica a los pronombres tónicos en gallego y rumano

Tabla 1⁶

Persona	Sujeto	Formas oblicuas			
		Libres		Ligadas	
		No refl.	Refl.	No refl.	Refl.
1 ^a	Eu	Min		comigo	
2 ^a	ti, vostede		contigo		
3 ^a	el/ela	Si		consigo	
4 ^a	Nós		connosco		
5 ^a	vós/ vostedes		convosco		
6 ^a	eles/elas	Si		consigo	

Tabla 2⁷

Persona /caso	N	G	Ac.	Dat.	V
1 ^a	eu	-	mine	mie	
2 ^a	tu	-	tine	ție	Tu!
3 ^a masc	el	lui	El	lui	
3 ^a fem	ea	ei	Ea	ei	
4 ^a	noi	-	noi	nouă	
5 ^a	voi	-	voi	vouă	voi!
6 ^a masc	ei	lor	Ei	lor	
6 ^a fem	ele	lor	ele	lor	

⁶ Extraída de: Freixeiro Mato, *Gramática da lingua galega*, 2006, p. 122.

⁷ Creación propia

El rumano presenta en el paradigma flexión de género y número. Tiene tres géneros diferenciados: masculino, femenino y neutro; pero en el paradigma no existe una flexión específica para este último. Para solucionar esta carencia, la lengua lo resuelve del siguiente modo, en la *Gramatica limbii române*:

[F]orme de singular ale substantivelor neutre sunt reprezentate în discurs prin formele de singular masculin ale pronumelor variabile în raport cu genul, iar formele de plural ale substantivelor neutre sunt reprezentate în discurs prin formele de plural feminin ale pronumelor variabile în raport cu genul (*GAR* 2005: 187)⁸

De este modola forma P3 de masculino y la P6 de femenino pueden representar también el neutro. En los siguientes ejemplos podemos verlo más claramente, en el primero *pluma / tocy* en el segundo *terra / pământ*, ambos neutros:

- (1) **A pluma**, ao decatare de que Manuel ollaba pra **ela**, volveu ao seu sitio na escribanía. (*FE*, 2) // **Tocul**, dîndu-și seama că Manuel se uita la **el**, sări la locul lui, în trusă. (*FS*, 2)
- (2) [...] e toda a vida miña paseina voando sobre as tuas propiedades, e ganando a vida nelas. (*CE*,3) // toată viața mi-am petrecut-o zburînd deasupra pământurilor tale și din ele mi-am scos traiul. (*CS*, 3)

Respecto a la flexión del número, el paradigma se divide en singular y plural en la *GAR*:

[C]ategoría gramaticală a numărului exprima opoziția unicitate / multiplicitate prin două valori: singular / plural. La pronumele personale propriu-zise, categoria numărului are semnificație specială la persoanele I și II-a – plural inclusiv. Pronumele personale de persona a III-a, precum și pronumele nepersonale preiau

⁸ Las formas de singular de los sustantivos neutros están representadas en el discurso a través de las formas del singular masculino de los pronombres variables en relación al género, mientras que las formas de plural de los sustantivos neutros están representadas en el discurso a través de las formas de plural femenino de los pronombres variables en relación al género).

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano:
funciones sintácticas

numărul de la nominalul pe care îl reprezintă în discurs, ca o forma de reconstituire neechivocă a legăturii referențiale dintre proformă și cuvântul pe care aceasta îl evocă. (2005:186)⁹

Con esto, reconocemos que la estructuración en seis personas del singular y plural es la misma en gallego y rumano, aunque la P6 no se obtiene al añadir una *-s* a la forma de singular, sino que el rumano presenta una forma diferenciada (*eu / nós // eu / noi, ti / vós // tu / voi, el / eles // e // ei, ela / elas // ea / ele*).

Con todo, existen también diferencias fundamentales entre los dos paradigmas. El rumano conserva el sistema de casos del latín, hecho que lo hace único dentro del conjunto de las lenguas románicas; en la *GAR* se explica del siguiente modo:

Ca și la substantiv, cazul exprimă raporturile sintactice (relațiile de combinare) care se stabilesc între cuvinte în cadrul propoziției. De aceea, pronumele nu preia cazul de la termenul pe care îl evocă în discurs, ci se înscrie într-un sistem propriu de relații pe axa sintagmatică. Identitatea de caz între pronume și nominalul substituit este doar o coincidență. (2005:188)¹⁰

Mientras que el gallego presenta las mismas formas para la función de sujeto, complemento indirecto o complemento prepositivo –excepto *min* y *si* y las formas ligadas (*comigo, contigo, etc.*)–, el rumano presenta un sistema complejo y rico, con cinco casos: nominativo, con función de sujeto; genitivo, introducido por una preposición con función de complemento del nombre, prepositivo o posesivo; acusativo, introducido por una preposición con función

⁹ La categoría gramatical del número expresa la oposición univocidad / multiplicidad gracias a dos trazos: singular / plural. Para los pronombres personales propiamente dichos, la categoría del número tiene un significado especial en la 1ª y 2ª persona, plural incluido. Los pronombres personales de 3ª persona, así como los pronombres no personales, toman el número del nombre al que representan en el discurso, como una manera de reconstitución inequívoca de las conexiones referenciales entre la proforma y la palabra que evoca.

¹⁰ Como en el sustantivo, el caso expresa las relaciones sintácticas (las relaciones de combinación) que se establecen entre palabras dentro de la frase. Por ello, el pronombre no toma el caso del término que evoca en el discurso, sino que se inscribe en un sistema propio de relaciones en el eje sintagmático. La identidad de caso entre el pronombre y el nominal substituido es simplemente una coincidencia.

de complemento directo o complemento prepositivo; dativo, con función de complemento indirecto; y vocativo, con función de aposición. En consecuencia, cuando el gallego presenta una única forma, el rumano tiene dos o incluso tres en la P2 (*min / mine, mie; ti / tu, tine, ñie; el / el, lui; ela / ea, ei; nós / noi, nouă; vós / voi, vouă; eles / ei, lor; elas / ele, lor*). En los siguientes ejemplos podemos verlo con mayor claridad:

- (3) Todos miraron pra min, pero eu podía probar que o día [...] (PS, 4) // Toți se uitară la mine, însă eu puteam dovedi că în ziua [...] (SPA, 4)
- (4) ¡Pro polo menos esta noite desixame durmir contigo coa gorra posta! (CL, 4) // Însă cel puțin noaptea asta, lasă-mă să dorm cu tine cu șapca pusă! (CL, 4)
- (5) A vaca parouse **dian**te del e o señor Cosmede apeóuse pra atendela. (CP, 4) // Vaca se opri **din**aintea lui și domol Cosmede descălecă s-o îngrijească. (CP, 4)
- (6) Sí, era **un ovo dela**, igoyal aos que puxera noutrora. (BF, 10) // Da, sigur că da, era **oul ei**, la fel ca acelea pe care le făcuse altădată. (BF, 9)
- (7) quizaves o garañón xa sabía falar **como nós** (PF, 6) // armășarul învățase poate a vorbi **ca pe la noi** (PI, 5)
- (8) Pareceuvos (a vós) que dixo esso, pro diría outra cousa! (LM, 3) // Vi s-a părut **vouă** că a zis asta, însă trebuie să fi spus altceva! (LM, 3)

En lo que respecta a la colocación del pronombre tónico, en las dos lenguas hay una tendencia a la posposición: en el caso del gallego en un 60% y en el caso del rumano en un 63%, prácticamente la misma cifra. Este comportamiento se debe al gran número de complementos prepositivos que se sitúan después del verbo y a la movilidad del sujeto.¹¹

Las formas tónicas de acusativo y dativo en nuestra BD pueden ir precedidas de una preposición simple o compuesta o una locución prepositiva; en orden de frecuencia decreciente observamos cuáles son algunas de las preposiciones más productivas: *cu* (*con*, 26), *la* (*a, cara a, para, ata, entre, por, de*, 15), *de* (*de*, 14), *in* (*en*, 10), *pe* (*a*, 8), *pentru* (*para*,

¹¹ Debido a la limitación de páginas en los artículos, no es posible profundizar en las diferencias respecto a la colocación de los pronombres en ambas lenguas. Dejaremos para sucesivos artículos el estudio de este aspecto.

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano:

funciones sintácticas

7), *peste* (ata, sobre, alesn, 4), *in jurul* (ó redor de, 3), *despre* (sobre, 2), *după* (después, 2), *între* (entre, 2), *spre* (cara a, 2), *fără* (sen, 1), *în fața* (diante de, 1), *în spatele* (detrás de, 1), *alături de* (ó lado de, 1), *către* (cara a, 1), *de la* (dende, 1), etc. En gallego los pronombres prepositivos también van introducidos por preposiciones o locuciones prepositivas; tenemos las siguientes en orden decreciente: *con* (19), *en* (19), *para* (19), *de* (16), *a* (9), *diante de* (6), *entre* (6), *coma* (3), *por* (3), *como* (2), *arredor* (2), *cara a* (1), *de costas a* (1), *detrás de* (1), *meirande de* (1), *sobre de* (1), *tras* (1), *por derriba de* (1), etc. Podemos comprobar que las preposiciones más productivas, que ocupan los cuatro primeros puestos en los dos idiomas, son las mismas en gallego y rumano.

Las formas tónicas de dativo se documentan en la BD para enfatizar el CI a través de la reduplicación. Aparecen un total de ocho ejemplos en rumano (y cuatro en gallego) con esta característica donde se duplica: *ție, el, lui* (4), *vouă* y *ei*.

Pronombres idénticos en gallego y rumano

Como ya indicamos en la introducción, en este artículo analizaremos las semejanzas del sistema tónico del bloque *pronomes idénticos*, en el que están incluidos todos los pronombres en caso de igualdad, es decir, cuando el pronombre que aparece en el original gallego es exactamente igual al de la traducción rumana. Los pronombres que conforman este bloque son 678 (41,5%), de los cuales 531 son átonos y 147 tónicos. A estos últimos, los cuales suponen el 21,6%, dedicamos este artículo. Los lemas en orden decreciente son: *el/el, lui; eu/eu; ela/ea, ei; min/mine; si/ei, el; ti/tu, tine, ție, eles/ei; elas/ele; comigo/mine, contigo/tine, nós/noi; vostede/dumnevoastră*. Tenemos, por lo tanto, 24 lemas, 12 en gallego y 12 en rumano, sin embargo, el mismo pronombre en gallego puede tener dos o tres formas en la lengua balcánica: la estructura sintáctica prep+el puede resolverse con la forma *el* o *lui*; prep+ela con *ea* o *ei*; prep+si con *el* (en singular) o *ei* (en plural); el pronombre *ti* en gallego en función de sujeto es *tu*, precedido de preposición *tine* y como CI *ție*. En los siguientes ejemplos podemos verlo con más claridad:

- (9) O corvo estaba **diante del**, fraque, envellecido (CE, 4) // Corbul stătea **dinaintea lui**, slab și îmbătrînit (CS, 4)

- (10) Sí, era **un ovo dela**, igoal aos que puxera noutrora (BF, 10) // Da, sigur că da, era **oul ei**, la fel ca acelea pe care le făcuse altădată (BF, 9)
- (11) [...] e tratar de casarse **entre sí...** (XL, 3) // [...] și să încerce să se căsătorească **între ei** [...] (XL, 3)
- (12) [...] arredraba de sí aos netos e [...] (PB 1) // [...] își alungă nepoții de lângă el și [...] (PH, 1)
- (13) **!A ti, doucha!** (BC, 4) // **Ție, îți dau!** (BC, 4)
- (14) E o andar **tras ti**, es que me puxo a resxime o mesdico de Silva (O corvo Estanislao, 3) // Și umblu **după tine** că m-a pus la regim doctorul din Silva (Corbul Stanislav, 3)
- (15) [...] que de agora en diante soio vas falar **connmigo** (O cabalo de Alberte Merlo, 6) // [...] că de acum înainte o să vorbește doar **cu mine** (Calul lui Alberto Mierlă, 6)

Podemos ver en las tablas 3 y 4 las correspondencias entre los pronombres, en aquellos casos en los que el pronombre en gallego puede tener una equivalencia con cuatro formas, como es el caso de *si* (*el, ea, ei* y *ele*) *oti* (*tu, ție* y *tine*), o, al contrario, en los que una única forma rumana puede equivaler a dos pronombres gallegos, por ejemplo *mine* (*min* y *comigo*) o *tine* (*ti* y *contigo*).

Tabla 3

Singular	<i>eu</i>	<i>mine</i>	<i>Tu</i>	<i>ție</i>	<i>tine</i>	<i>Dm.</i>	<i>el</i> (S.)	<i>ea</i> (S.)	<i>el</i> (Cprep)	<i>ea</i> (Cprep)	<i>ei</i> (Cprep)	<i>lui</i> (CI)	<i>lui</i> (Cprep)	Total
<i>eu</i>	35													35
<i>min</i>		5												5
<i>comigo</i>		2												2
<i>ti</i>			1	1	2									4
<i>contigo</i>					1									1
<i>vostede</i>						1								1
<i>el</i>							29		31			2	5	67
<i>ela</i>								10		9	2			21
<i>Si</i>									2	1				3
Total	35	7	1	1	3	1	29	10	32	10	2	2	5	139

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano:
funciones sintácticas

Tabla 4

Plural	<i>noi</i>	<i>ei</i> (S.)	<i>ei</i> (Cprep)	<i>ele</i> (Cprep)	Total
<i>nós</i>	1				1
<i>eles</i>		1	2		3
<i>elas</i>				3	3
<i>Si</i>			1		1
total	1	1	3	3	8

Funciones

El pronombre personal tónico puede realizar las funciones argumentales de sujeto, C prep y CI; veamos pues una breve aproximación teórica a estas funciones:

1) sujeto/*subiectul*:

Freixeiro: “indica quen protagoniza a acción”(2006: 628) verbal. Iliescu: “este partea principal de propoziție despre care se spune cu ajutorul predicatului sau al indicelui de predicatie” (2005: 295)¹²y en la *Gramatica Academiei Române*:

Reprezintă, în relație cu verbul, o clasă de substituție (adică de echivalente sintactice substituibile în același context verbal), clasă având ca termen prototipic nominalul (substantiv, pronume, numeral cu natură pronominală) în nominativ, iar ca relație sintagmatică specifică, relația de interdependență cu verbul și acordul pe care subiectul îl impune verbului-predicat” (2005: II, 313)¹³

¹²Es la parte principal de la oración sobre la que se habla con la ayuda del predicado o del índice de la predicación.

¹³Representa, en relación con el verbo, un tipo de sustitución (es decir de equivalencias sintácticas sustituibles en el mismo contexto verbal), clase que tiene como término prototípico un nominal (sustantivo, pronombre, numeral de naturaleza pronominal) en nominativo y que tiene como relación sintagmática específica la relación de interdependencia con el verbo y la concordancia que el sujeto le impone al verbo-predicado (traducción propia).

2) Complemento indirecto / *complementul indirect*:

Freixeiro Mato: “indica o beneficiario ou destinatario da acción verbal, sobre quen recae indirectamente a acción expresada polo verbo”(2006: 628). Iliescu: “este partea secundară de propoziție care arată obiectul căruia i se atribuie o acțiune, o însușire”(2005: 295);¹⁴también en la *GAR* : “Funcție sintactică / actanțială în grupul verbal, reprezentând beneficiarul / destinatarul procesului codificat prin verb. În cadrul grupurilor interjecționale, adjectivale sau adverbiale, ocupă poziția adjunctului (termenului subordonat)”(2005: II, 315).¹⁵

3) Complemento prepositivo:

Freixeiro: “complementa de maneira necesaria e directa o significado predicativo do verbo” (2006: 628). En la Gramática de la Academia Rumana: “Este funcție actanțială / sintactică realizată prototipic în grupul verbal prin prepoziție cu nominal”(2005: II: 316).¹⁶ Con todo, el complemento prepositivo puede ser confundido con el CI en rumano porque comparte características comunes, ya que los dos, *GAR*:

1) realizarea prototipică prin grup prepozițional; 2) este, ca și complementul indirect, component al grupurilor verbale, interjecționale, adjectivale sau adverbiale; 3) au ocurență obligatorie sau facultativă în grupurile din care fac parte: *El se pretează la orice/ Azi i-am vorbit profesorului (despre tine)*.(II: 316)¹⁷

Pero también existen aspectos que los diferencian; *GAR*:

1) cazul dativ pentru complementul indirect, în opoziție cu cazul prepozițional; 2) complementul indirect se realizează și clitic, situație exclusă în cazul complementului

¹⁴ Es la parte secundaria de la oración que muestra el objeto al que se le atribuye una acción, una cualidad.

¹⁵ Función sintáctica / actancial en el grupo verbal, que representa al beneficiario / destinatario del proceso codificado a través del verbo. Dentro de las agrupaciones interjectivas, adjetivales o adverbiales, ocupa la posición de adjunto (del término subordinado).

¹⁶ Es la función sintáctica / actancial realizada habitualmente en un grupo verbal por una preposición con un nominal.

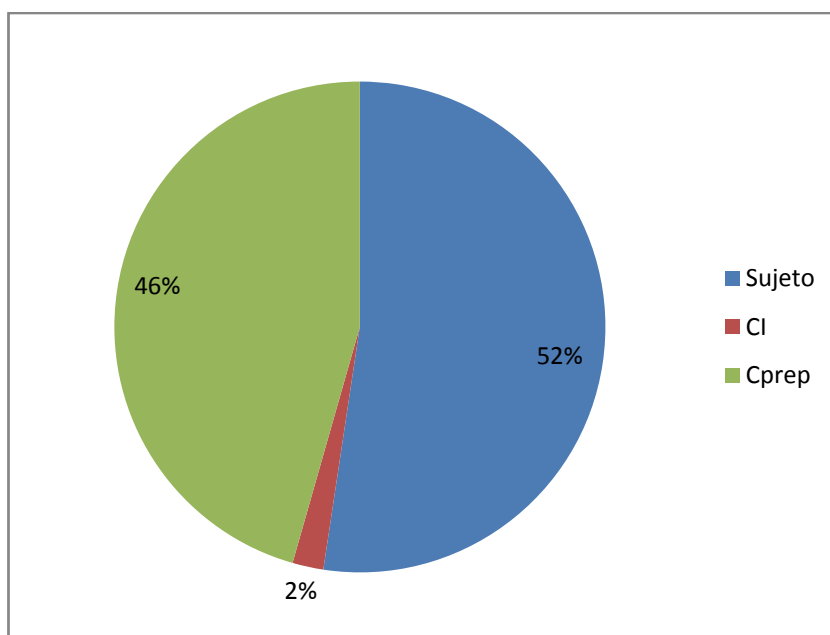
¹⁷ 1) La realización prototípica de un grupo preposicional; 2) es, como el CI, un componente de los grupos verbales, interjectivos, adjetivales o adverbiales; 3) tienen una ocurrencia obligatoria o facultativa en los grupos de los que forma parte.

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano:
funciones sintácticas

prepozițional; 3) complementul prepozițional se exprimă și prin verbe la moduri nepersonale”(II: 316)¹⁸

Una vez definidas y delimitadas las funciones en gallego y rumano y después de comprobar que la equivalencia es absoluta en las tres funciones que desempeña el pronombre tónico en el bloque *igualdade*, podemos observar la distribución de las funciones:

Gráfica 2



Sujeto

Los pronombres tónicos en función de sujeto aparecen en 77 ocasiones; es la función más productiva con el 52% (aunque con poca diferencia respecto al Cprep). Los pronombres que desempeñan esta función son: *eu / eu* (35), *el / el* (29), *ela / ea* (10), *eles / ei*

¹⁸El caso dativo para CI, en oposición con el caso prepositivo; 2) El CI se realiza también con la ayuda del clítico, situación excluida en el caso del complemento prepositivo; 3) el complemento prepositivo se expresa también a través del verbo en las formas impersonales.

(1), *ti / tu* (1) e *vostede / dumnevoastră* (1). El pronombre tónico de P1, *eu*, supone prácticamente la mitad de las ocurrencias, con el 45,4%. Tiene una naturaleza muy homogénea, puesto que todos los ejemplos responden a los parámetros de masculino animado humano, menos tres animados no humanos (*corvo* y *loro*). La forma masculina de la P3, *el*, es la segunda más recurrente, con el 37,6%; evidentemente todas las formas son masculinas y también animadas humanas, excepto dos, que se corresponden con un *lobo* y un *caballo*. La forma P3 femenina, *ela*, supone el 12,9% y todos los ejemplos son animados humanos. Los pronombres *ti*, *vostede* y *eles* son formas muy residuales que hacen referencia a un ser masculino animado humano. El pronombre de cortesía *vostede/dumnevoastră* es el único ejemplo de toda la BD:

- (16) ¿Tí eres esse que andas coa teima de atopar una muller que se chame Isolda?
(TG,1) // Tu ești ăla care umblă să găsească o Isoldă? (TG,1)
- (17) Vostede, don Álvaro, creeráme ou non, pro o lobo, denantes de perderse na fraga, subíuse a una pena, respondeume coa mesma seña, soio que el fixoa coa man esquerda (RV, 3) // Dumnevoastră, don Alvaro, mă veți crede sau nu, însă lupul, înainte de a se pierde în desișul pădurii, se urca pe o stînca și-mi răspunse cu același semn, numai că el îl făcu cu laba stînga (RT, 3)
- (18) A murciana, escoitándolle a Bastián cómo se preparaba o pulpo nas feiras, comentaba que si xa casados, montaban eles un negocio de pimentón en Cornide, que podían surtir a Galicia toda e facerse ricos (BC, 2) // Ascultîndu-l pe Bastian, care îi explica cum se gătește caracatița la tîrguri, murcianeii îi veni ideea că, odată căsătoriți, puteau aranja ei în Cornide un negoț cu boia de ardei, cu care vîzînd-o în toata Galicia, s-ar face bogați (BC, 2)

Complemento indirecto

Es la función más residual de la serie tónica, con el 2%, con un ejemplo de la P2, *ti/tie*, y dos de la P3, *el/lui*. Los tres casos funcionan como refuerzo pleonástico del CI, como reduplicación de la función. En estos casos el pronombre tónico va introducido por la preposición *a* en gallego, mientras que en rumano con la flexión del caso en dativo no se

necesita la marca prepositiva. En consecuencia, el CI con pronombre personal tónico introducido por preposición es insignificante en el presente corpus:

- (19) Serxio decía que o anano non tiña porque **facerlle a el aquela cabronada** (EB, 3)
// Sergio își zicea că piticul n-avea de ce **să-i facă lui acel rău** (PG, 3)
- (20) **!A ti, doucha!** (BC, 4) // **Ție, îți dau!** (BC, 4)
- (21) A el parecíalle que a perdiz que lle pedira que amosase os dentes, lle tiña falado en galego (PC, 4) // Lui i se păruse că prepelița care îi ceruse să-și arate dinții i-ar fi vorbit în galegă (PC, 4)

Complemento prepositivo

El complemento prepositivo es la segunda función más productiva, con 67 ocurrencias, es decir, 46%. Los pronombres que podemos encontrar son los siguientes: *el* (36) / *el* (31) y *lui* (5), *ela* (11) / *ea* (9) y *ei* (2), *min/mine* (5), *si* (4) / *el* (2) *yei* (2), *elas/ele* (3), *eles/ei* (2), *ti/tine* (2), *comigo/mine* (2), *contigo/tine* (1), *nós/noi* (1).

Empezamos, entonces, por explicar la variedad pronominal en la lengua balcánica. En la P3 encontramos para la forma masculina *el* y *lui* y para la femenina *ea* y *ei*; la primera forma está declinada en acusativo, mientras que la segunda está en genitivo. La causa de esta alternancia acusativo / genitivo se debe a la preposición. Hay preposiciones que rigen acusativo y otras genitivo; las primeras suelen ser más comunes (*a, cu, de, la, în, pe, din, prin, spre, sub, fără*, etc.), mientras que el genitivo se utiliza sobre todo en estructuras pasivas y con preposiciones complejas (*asupra, contra, împotriva, înaintea, în fața, în spatele, din cauza, în favoarea*, etc.). Veamos algunos ejemplos:

- (22) Entón saían as tanguistas, que se puñan a bailar e **cantar arredor del** (PR, 4)
// Atunci, apăreau dansatoarele de tango, care începeau să joace și **să cînte în jurul lui** (FR, 4)
- (23) Claro que **o capital era dela!** (FP, 5) // E adevărat, **capitalul era al ei!** (FP, 5)
- (24) **Contaban del**, por exemplo, que cando [...] (FR, 1) // **Se povestea despre el**, de pildă, că atunci [...] (FR, 1)
- (25) **!Dabondo fas con durmir con ela!** (CA, 4) // E destul ca **dormi cu ea!** (CA, 4)

La forma *si* es un pronombre reflexivo que solo puede aparecer en construcciones reflexivas. La forma de P3 puede hacer referencia a *el, eles, ela y elas*. En los ejemplos estudiados hace referencia a la P3 masculina del acusativo, *el*, a la P3 femenina en genitivo, *ei*, y a la P6 masculina en acusativo, *ei*:

- (26) Algumas mañáns a fada saía ao áer libre e sentábase nuna pena redonda,tendo diante de sí, sobre un pano verde, todo un tesouro de anelos, vasos e peites, todo de ouro e prata (PD, 1) // În unele dimineți, zîna ieșea la aer liber și se așeza pe un bolovan rotund, punînd dinaintea ei, pe o basma verde, o adevărată comoară de inele, piepteni și vase, totul din aur și argint (ID, 1)

Las formas *comigo* y *contigo* por evolución de la lengua incorporan la preposición *con* antepuesta y pospuesta, quizás esta última no tan identificable, ya que evolucionó fonéticamente a lo largo de la historia de la lengua. No se dio esta situación con otras preposiciones, de manera que tenemos: *de ti, por min, a ti*, etc. En el caso del rumano, tal amalgama no se produjo y se conserva tan solo la forma *mine* y *tine*. *Comigo* y *contigo* serían complementos prepositivos escondidos, introducidos por la preposición *con*, que es lo que tenemos en rumano. Son formas muy residuales de las que solo tenemos dos ejemplos:

- (27) ¡Pro polo menos esta noite desixame durmir contigo coa gorra posta! (CL, 4)
// Însă cel puțin noaptea asta, lasă-mă să dorm cu tine cu șapca pusă! (CL, 4)
(28) [...] que de agora en diante soio vas falar **connmigo** (CA, 6) // [...] că de acum înainte o să vorbește doar **cu mine** (CA, 6)

En el resto de las formas existe correspondencia entre las dos lenguas. El pronombre más productivo es la forma de P3 masculino, con el 46,7%. También es animado humano en todos los casos, excepto en cuatro, donde encontramos dos animados no humanos (*cabalo* y *galo*) y dos inanimados (*ollo* y *estetoscopio*). La forma de femenino *ela/ea*, con el 16,4% en gallego y el 13,4% en rumano, es el segundo pronombre más recurrente. Tiene naturaleza humana excepto en dos ocasiones, en las que es animado humano (*fada* y *porca*) y una, cuando es inanimado (*pena*). La forma *min/mine* representa el 7,4% y aparece introducida por la preposición *para* y *de*, mientras que en la traducción encontramos mayor variedad preposicional: *de, la, către* y *vorba de*.

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano:
funciones sintácticas

El pronombre de P6 masculino y femenino supone el 7,4%. Es necesario destacar que en esta persona se pierde la tendencia a la naturaleza animada humana, ya que todos los casos, excepto dos, son de naturaleza inanimada (*inundación/inundație, dentes/dinți*, etc.). La P2, con dos casos, y la P4, con uno, son muy residuales. En el primer caso, *ti/tine* está precedido de *a/la* y *tras/după*; el pronombre *nós/noi*, por la conjunción *como*. Los tres casos son de naturaleza humana masculina (*cf.* ej. 9):

(29) Ergueuse **ollando pra min** (SR, 3) // Se ridică **privind către mine** (SR, 4)

Conclusiones

La finalidad del estudio original fue ayudarnos a comprender los mecanismos intrínsecos de cada lengua y encontrar, así, las semejanzas y diferencias entre las dos lenguas romances. En un campo tan poco estudiado como es la sintaxis comparativa entre lenguas romances, y concretamente entre el gallego y el rumano, ambas pertenecientes a los dos extremos del antiguo Imperio romano, comprobamos a través de esta breve aproximación al estudio comparativo de la serie tónica que el comportamiento sintáctico es idéntico; que donde hay un sujeto en gallego, lo hay en rumano (cuando podría omitirse); que las estructuras prepositivas se repiten con idénticas preposiciones (cuando podrían variarse o aparecer otra función); o que incluso se produce la reduplicación del CI.

Quiero insistir en el hecho de que, aunque puedan parecer conclusiones banales o previsibles, las de este presente artículo no lo son, ya que son necesarios estudios de este tipo dentro de la filología panrománica para establecer los lazos que unen lenguas tan distantes en el espacio y en el tiempo, al mismo tiempo que debemos prestigiar y valorar el estudio de las mismas a nivel europeo para darles una mayor visibilidad.

Bibliografía

ADESSE:GARCÍA-MIGUEL GALLEGO, Jose M., *Base de datos de Verbos, Alternancias de Diátesis y Esquemas Sintáctico-Semánticos del Español* (ADESSE), en <http://adesse.uvigo.es/ADESSE/Inicio>
ÁLVAREZ BLANCO, R., "O pronombre persoal en gallego", Tesis Doctoral, Universidade de Santiago, Facultade de Filoloxía, 1980.

Sonia Sobral Vázquez

- ÁLVAREZ, R. y XOVE, X., *Gramática galega*, Vigo, Galaxia, 2002.
- AVRAM, M., *Gramatică pentru toți*, București, Humanitas, 2001.
- , *Studii de morfologie a limbii române*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- BRÂNCUȘ, G. y SARAMANDU, M., "Gramatica limbii române", en *Morfologia*, Volumen I. București, Atos, 1999:
- DFG: BUGARÍN LÓPEZ, M. X., *O gallego fundamental: diccionario de frecuencias*, A Coruña, Fundación Pedro Barrios de la Maza, 2007.
- CONSTANTINESCU-DOBRIDOR, Gh., *Morfologia limbii române*, București, Vox, 1996.
- COTEANU, I., *Gramatica de bază a limbii române*, București, Albatros, 1982.
- CRIADO DE VAL, M., *Fisionomía del español y de las lenguas modernas*, Madrid, Editorial Saeta, 1972.
- CUNQUEIRO, A., *Obra en gallego completa*, Tomo II, *Narrativa*, Vigo, Galaxia, 1991.
- DEDIU, C., "Utilizări ale pronumelor demonstrative și ale adjectivelor pronominale demonstrative în limba română actuală", en *Studii lingvistice: omagiu profesoarei Gabriela Pană Dindelegan la aniversare*, București, Editura Universității din București, 2007:75-78.
- DIACONESCU, I., *Sintaxa limbii române*, București, Humanitas, 1989.
- Diccionario en línea del gallego: www.realacademiagallega.org
- Diccionario en línea del rumano: www.dexonline.ro
- DUMITRU, I., "Tratat de gramatică a limbii române", en *Morfologia*, Volumen I, 1999.
- , *Gramatica limbii române*, Iași, Polirom, 1982.
- DRAȘOVEANU, D., *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Clusium, 1997.
- FDR: JUILLAND, A. (dir.), *The romance languages and their structures: Frequency dictionary of rumanian words*, London, Mouton & co, Paris, The Hague, 1965.
- FERREIRO, M., *Gramática histórica galega*, Santiago de Compostela, Lariovento, 1995.
- FREIXEIRO MATO, X. R., *Gramática da lingua galega*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 2006.
- GARCÍA MAROTO, R., "Varios aspectos de los pronombres clíticos en la teoría de la rección y el ligamiento", en *Verba* 12, 1986:107-117.
- GAR: *Gramatica limbii română*, Volumen I., *Cuvântul*, [ediția a III-a], București, Editura Academiei Române, 2005.
- GUȚU ROMALO, V., *Corectitudine și greșeală. Limba română de azi*, București, Humanitas Educațional, colecția *Repere*, 2000.
- ILIESCU, A., *Gramatica practică a limbii române actuale*, București, Corint, 2005.
- IONESCU, C. (trad.), *Alți țirgoveți*, Cluj-Napoca, Clusium, 1995.

Aproximación al estudio comparativo de los pronombres tónicos en gallego y rumano:
funciones sintácticas

- PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, DRAGOMIRESCU, Adina y NEDELICU, Isabela, *Morfosintaxa limbii române. Sinteze teoretice si exerciții*, București, Editura Universității din București, 2010.
- PENA, J., “Sobre los modelos de descripción en morfología”, en *Verba* 17, 1990: 5-75.
- RĂDULESCU, C., *Dicționar român - spaniol*, București, Corint, 2007.
- REAL ACADEMIA GALEGA, *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma gallego*, Vigo, RAG / ILG, 2005.
- ROJO, G. y JIMESNEZ JULIÁ, T., *Fundamentos del análisis sintáctico funcional*, Santiago de Compostela, Lalia, Universidade Santiago de Compostela, 1989.
- SÁNCHEZ REI, X. M., “Repercusiões gramaticais do uso da interpolación pronominal en gallego”, en *Cadernos de Lengua* 19, 1999:85-110.
- SECRIERU, M., *Bibliografia signalitică de didactica a limbii si literaturii române*, Iași, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2007.
- ȘERBAN, V., *Sintaxa limbii române*, București, Vox, 1970.
- STATI, S., *Elemente de analiză sintactică*, București, Corint, 1972.
- VÁZQUEZ LÓPEZ, M. X., “Os pronombres persoais nas gramáticas galegas”, en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas* (Universidade de Santiago de Compostela, 1989), VI, Sección VI: Gallego, A Coruña, Fundación «Pedro Barrios de la Maza, Conde de Fenosa», 1994:277-295.
- ZAMFIRA, M. (coord.), *Lingvistică generală*, București, Editura Fundației României de mâine, 2003.

DIDAKTIKON



Noémi Mátraházi

Instituto de Enseñanza Bilingüe Húngaro-Español Károlyi Mihály
Hungria

De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria

Recibido – 2 de junio de 2014 / Aceptado – 11 de septiembre de 2014

Resumen: Este trabajo viene a ofrecer una alternativa para la comprensión lectora integrando, entre otros métodos de aprendizaje, el método de aprendizaje cooperativo. Durante el proyecto descrito se desarrollan al mismo tiempo las destrezas lingüísticas y varias competencias generales como la competencia intercultural o la competencia de aprender a aprender. Además, favorece a alumnos de diferentes estilos de aprendizaje: auditivo, visual y kinestésico. Los resultados manifiestan que los alumnos participantes en el proyecto poseen mejores resultados a la hora de evaluación que los estudiantes que aprendieron con el método de enseñanza frontal, aun dominante en la educación secundaria obligatoria en Hungría.

Palabras clave: comprensión lectora, método de aprendizaje cooperativo, competencia intercultural, enseñanza frontal, educación secundaria húngara

Abstract: This paper offers an alternative to reading comprehension by integrating, among other learning methods, cooperative learning. During the project described several linguistic skills and general competences such as intercultural competence or the learning to learn skills are developed at the same time. In addition, it helps students of different learning styles (auditory, visual and kinaesthetic) in the learning process. The results show that students participating in the project have better results at the time of evaluation than students who learned with the frontal instruction method, still dominant in the compulsory secondary education in Hungary.

Key words: reading comprehension, cooperative learning, intercultural competence, frontal instruction, Hungarian secondary education

1. Introducción

El objetivo principal de este trabajo es demostrar que en la educación secundaria obligatoria actual planificar y construir las clases de lengua integrando varias herramientas y métodos educativos presenta mejores resultados que ceñirse a un solo método educativo. En la educación secundaria húngara sigue dominando el método de enseñanza frontal, debido a la tradición prusiana que adoptó Hungría en su tiempo, y que hasta ahora no ha conseguido relegar a segundo plano (Falus 2003: 363).¹

A continuación presentaré un proyecto cuyo elemento central es el método de aprendizaje cooperativo, pero no prescinde de la integración de otros métodos como el método audiovisual o el método integral. Además del desarrollo de las destrezas lingüísticas como la comprensión lectora, auditiva y la expresión oral, se designa como meta principal el desarrollo de la competencia intercultural, social y la competencia de aprender a aprender. Los alumnos no sólo conocen, a través de la actividad, una cultura meramente diferente a la suya, sino que, gracias a los elementos constitutivos del aprendizaje cooperativo, aprenden a trabajar en equipo, a valorar a sus compañeros y a aportar sus conocimientos para construir un producto final.

Por una conclusión objetiva realizamos el trabajo en dos grupos con rendimiento académico similar. En uno de los grupos trabajamos siguiendo las bases de la enseñanza frontal y en el otro grupo seguimos los pasos del proyecto diseñado mayoritariamente en base al método de aprendizaje cooperativo. Los resultados se medían a través de un test de selección múltiple para asegurar la objetividad. A continuación presentaré en líneas generales las características del método de aprendizaje cooperativo.

2. Marco teórico: el método de aprendizaje cooperativo

El método de aprendizaje cooperativo se basa en la actividad de alumnos en grupos pequeños, de 4-6 personas (Falus 2003: 282).² Kagan, sin embargo, añade la forma del

¹ La traducción es nuestra, al igual que en todas las citas del mismo libro que reproducimos a continuación.

² El método de aprendizaje cooperativo se puede combinar o complementar con varios otros métodos educativos: *el método expositivo*, que sirve para la exposición detallada y lógica de un tema, generalmente sintetizando los elementos de la explicación, de la demostración y de la descripción que en algunas categorizaciones se consideran como métodos individuales; *el método de proyectos* o *método basado en problemas*, que considera el proceso de

trabajo en grupo, es decir, la cooperación entre dos personas (2004: 4:1), siempre que se cumplan los principios del método de aprendizaje cooperativo mencionados en la introducción: la interdependencia positiva, la responsabilidad individual, la participación igualitaria y la interacción simultánea. Sin que se cumplan estos principios, no podemos hablar de método de aprendizaje cooperativo, sino de trabajo en grupo. Joan Rué (1991) en su libro titulado *El treball cooperatiu* hace una comparación exhaustiva y profunda de la diferencia entre el trabajo en grupo y el trabajo cooperativo. En la interpretación de Ramón Ferreiro el aprendizaje cooperativo

propone una estructura de la clase de aprendizaje cooperativo que facilita la selección crítica, la aplicación creativa y la evaluación integral de las estrategias didácticas empleadas, así como la sistematización de la experiencia; y, todo ello, en el marco de la concepción de la construcción social del conocimiento. (2006: 8)

El método de aprendizaje cooperativo, además de ofrecer una alternativa para aplicar en las aulas y de ampliar el repertorio del docente, tiene sus fundamentos sociológicos y psicológicos que justifican su razón de ser en el proceso educativo.

2.1 La cooperación

Existen varias definiciones que pretenden resumir los rasgos más importantes del fenómeno de la cooperación. Citaré la definición que, a mi modo de ver, resume de la forma más clara y totalizadora el fenómeno en cuestión:

Cooperar es compartir una experiencia vital significativa que exige trabajar juntos para lograr beneficios mutuos. La cooperación implica resultados en conjunto

aprendizaje como una serie de proyectos realizada entre el profesorado y los alumnos y en el cual los proyectos son unidades que se construyen alrededor de un problema central; *el método basado en actividades*, durante el cual los alumnos realizan actividades manipulativas con herramientas u objetos individualmente, en parejas o en grupos pequeños; *el método del debate*, que se basa en el diálogo y cuyo objetivo principal es el desarrollo de la competencia comunicativa y el pensamiento crítico, ya que los alumnos expresan puntos de vistas diferentes; o *el método del contrato de aprendizaje*, que significa un acuerdo entre el profesor y el alumno para cumplir con la meta preestablecida (Falus 2003: 257-286).

De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria

mediante una interdependencia positiva que involucra a cada uno de los miembros de un equipo en lo que se hace; en el transcurso de la cooperación cada uno aporta su talento. (Ramón Ferreiro 2006: 49)

Destacaría de esta definición el hecho de *compartir una experiencia vital* con los demás, los *beneficios mutuos*, pues los miembros del grupo de todas formas salen ganando de la actividad que realizan junto con otros compañeros. Cabe señalar también que cada uno aporta *su* talento, que evidentemente es distinto en cada individuo. Por lo tanto, cada uno puede aportar lo mejor de su personalidad.

2.2 La cooperación como objeto de estudio: Jean Piaget y Lev Vigotsky

En el siglo XIX en Suiza, el psicólogo Piaget estudia la construcción de la lógica del individuo y llega a la conclusión de que la cooperación es uno de los elementos sustanciales para el desarrollo de la capacidad mental: “la cooperación se halla en el punto de partida de una serie de conductas importantes para la constitución y el desarrollo de la lógica” (2003: 178). Afirma que la agrupación, es decir, la coordinación de sus operaciones transitivas, reversibles, idénticas y asociativas es posible, en última instancia, gracias a la cooperación de varios individuos. Es decir, la coordinación no puede existir sin la cooperación, pero es asimismo verdad a la inversa: la cooperación no existe sin la coordinación de las operaciones que se desarrollan a lo largo de la infancia (179). Ferreiro lo menciona de la siguiente manera: “De Jean Piaget se rescata toda la fundación teórica acerca de la organización de situaciones de aprendizaje en que se da el enfrentamiento en solitario del sujeto que aprende; a esos momentos se les llama *interactividad*” (Ferreiro 2006: 35).

Contemporáneo de Piaget, el psicólogo ruso Vygotsky desarrolla su teoría desde un punto de vista y un acercamiento diferentes, pero con un resultado relevante y semejante al de Piaget. Vielma-Salas cita a Vygotsky: “los factores genéticos juegan un rol menor en la génesis del desarrollo, mientras que los factores sociales son absolutamente determinantes” (2000: 32). Lo que observa Vygotsky es que hay que dar suma importancia a la forma de los ámbitos sociales, ya que ningún individuo puede “escaparse” de sus efectos, por lo tanto es un campo que debemos desarrollar en nuestros discípulos. Por lo tanto “el aprendizaje

cooperativo toma de la teoría de Lev S. Vygotsky: la necesidad del otro, de las otras personas, para aprender significativamente” (Ferreiro 2006: 35).

2.3 La cooperación en el ámbito escolar

Los psicólogos llaman la atención sobre una observación importante en el ámbito escolar: la cooperación como fenómeno siempre ha existido entre los estudiantes (N. Kollár-Szabó 2004: 340). A pesar de las reglas estrictas y la prohibición, los estudiantes siempre se han ayudado: durante los exámenes, durante las clases, en las pausas. Podemos afirmar que la implementación del método de aprendizaje cooperativo no es nada más que la respuesta a unas necesidades innatas de los humanos. Otros expertos desde el punto de vista pedagógico llegan a la misma conclusión:

Las ideas pedagógicas esenciales del aprendizaje cooperativo no son nuevas, pues han estado presentes a lo largo de la historia de la educación, lo que sí es nuevo es la reconceptualización teórica que se hace a partir de los puntos de vista de la ciencia contemporánea y las investigaciones experimentales de investigación-acción, su eficacia y eficiencia en comparación con otras formas de organizar el proceso educativo. (Ferreiro 2006: 34)

2.4 El profesor en el curso del aprendizaje cooperativo en la clase

Cabe señalar que, en el curso del desarrollo de una actividad basada en la cooperación, cambia el rol tradicional del profesor: de ser “conductista”, es decir, de dedicarse exclusivamente a la enseñanza frontal, tiene que actuar como organizador (dividir el grupo grande, es decir, la clase, en grupos pequeños) y como asistente o mediador en el proceso de aprendizaje-enseñanza que se genera dentro de cada grupo pequeño (Rué, 1991: 58).

Cohen y Téllez (1994) realizaron una investigación entre 227 profesores de inglés como segunda lengua en el ámbito escolar para descubrir la relación entre las variables que afectan la voluntad del profesor a la hora de optar por la implementación del aprendizaje cooperativo en sus clases de lengua:

De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria

Probablemente el hallazgo más importante de esta investigación era que, como habíamos previsto, los profesores de inglés como segunda lengua y los profesores bilingües, que percibían el rol del profesor con un alto grado de empatía y voluntad de entender a los alumnos, tendían a emplear más frecuentemente el aprendizaje cooperativo en sus clases que los que no lo percibían de esta forma. (1994: 11, la traducción es nuestra)

Como podemos ver, no solo los alumnos tienen que ser dispuestos a trabajar en esta forma, sino también el profesor.

2.5 Algunas técnicas para organizar la clase a partir de los principios del método de aprendizaje cooperativo

Los expertos nos ofrecen variaciones para organizar y montar una clase siguiendo las premisas del método de aprendizaje cooperativo. Algunas actividades se pueden realizar en unos minutos, pero existen proyectos que requieren varias sesiones lectivas para que, al final, los alumnos puedan presentar su proyecto. A continuación presentaré algunos esquemas que pueden servir de base para adaptarlos y crear nuestras actividades.

El *Mosaico I*, que desarrolló Aronson en los años 70, consiste en la fragmentación de un tema grande entre los miembros del grupo de cuatro personas. A cada alumno se le asigna un fragmento del tema, los alumnos con el mismo fragmento se juntan y discuten el tema. Una vez hayan acabado, vuelven al grupo original y explican a los otros miembros del grupo su fragmento. De esta forma todos conocerán todo el texto, a través de la explicación de sus compañeros. La evaluación en este caso se basa en el rendimiento de todo el grupo (N. Kollár 2004: 341).

El *Mosaico II* es una variación del anterior. Aquí todos tienen el mismo tema o texto, pero cada miembro del grupo trabaja en un determinado aspecto. Como antes, se juntan los miembros que trabajan en el mismo aspecto. Lo discuten y al volver a su grupo original, lo explican a los demás. La evaluación en este caso es individual, se suma la nota de cada miembro del grupo y al final los miembros recibirán la nota del promedio (341-342).

La técnica denominada *Co-op Co-op* es una mezcla de varias técnicas desarrollada por Kagan a través de una investigación de más de 10 años. Tiene 10 pasos, aquí hacemos un resumen de los pasos más importantes: primero el profesor designa, junto con los

alumnos, el tema que deberán tratar y los grupos que trabajarán juntos. Cada grupo elige un aspecto del tema. Después los grupos pequeños fragmentan el tema entre sí en subtemas, buscan y recogen información sobre ello y se la enseñan a los miembros de su propio grupo. Después el grupo presenta su tema a toda la clase y, así, se completa el tema principal. Por último el profesor completa las presentaciones con informaciones si es necesario. De esta forma todos enseñan a todos en varias combinaciones (Kagan 2004: 19:1-19:17). Aquí mencionamos el método denominado *mesa redonda*, desarrollado por Kagan, en el que grupos de alumnos de un número limitado trabajan simultáneamente. La actividad se basa en la interacción simultánea y constante entre los miembros del grupo. El tema anteriormente designado se construye entre todos los alumnos, de forma que cada alumno añada su propia idea al tema. Siempre que los alumnos hayan terminado de añadir sus ideas, intercambian los papeles (y los temas) entre sí hasta que se completa el tema. Se recomienda este método para repasar algún tema complejo o tratar temas anteriormente estudiados o de los que los estudiantes tienen conocimiento previo (10:12).

2.6 Estudios empíricos del aprendizaje cooperativo en la enseñanza de una lengua extranjera en varios países del mundo y en Hungría

Un estudio realizado entre alumnos ingleses aprendiendo holandés como lengua extranjera muestra resultados prometedores en cuanto al empleo del aprendizaje cooperativo en el aula. En las clases estudiadas, los alumnos aprendían la lengua con el método *Mosaico (Jigsaw)* desarrollado por Johnson. Los investigadores demuestran que los alumnos, a pesar de ser principiantes, producen una cantidad considerable de holandés trabajando con el aprendizaje cooperativo. Asimismo, se observó que los alumnos cometieron menos errores gramaticales y usaron una gama de vocabulario más amplia:

Este trabajo hemos visto qué factores del aprendizaje cooperativo mejoran el rendimiento académico en general y el aprendizaje de una lengua extranjera en particular. Los alumnos aprendiendo con el método de aprendizaje cooperativo participaron de forma activa y produjeron una cantidad considerable de holandés aunque se tratara de principiantes. Además, los estudiantes produjeron menos errores gramaticales, las formas de autocorrección eran más diversas y repitieron varias palabras y expresiones más frecuentemente que los alumnos que no estudiaban

De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria

de esta forma. De esta forma profundizaron más los conocimientos adquiridos. (Deen 1991: 177, la traducción es nuestra)

Una investigación de Beirut, Lebanon realizado por los investigadores Ghaith y Bouzeineddine entre 111 alumnos de inglés como lengua extranjera investiga en qué grado influye el método *Mosaico II (Jigsaw II)* en los estudiantes de tener una actitud más positiva hacia la lectura de textos en la lengua meta y, pues, hacia la asignatura misma. Aunque no encontraron una relación directa entre las actitudes y el aprendizaje cooperativo, demuestran que con este método los alumnos con un rendimiento académico más bajo mejoran no solo en el rendimiento, sino también obtienen una actitud más positiva hacia la asignatura. Esto se debe al apoyo de parte de los profesores y, al mismo tiempo, de sus compañeros (Ghaith 2003: 116-117).

Un estudio realizado en 2007 Minnesota, EE.UU. investiga la efectividad de un modelo mixto en las aulas del español como lengua extranjera. El modelo mixto se compone de dos elementos: el enfoque por tareas y el enfoque cooperativo. El enfoque por tareas es un método que consiste en crear unidades didácticas basándose en seis elementos: el tema, la tarea final, los objetivos, los contenidos lingüísticos y didácticos que se trabajarán a lo largo de la unidad didáctica, la secuencia de tareas conducentes a la tarea final y la evaluación. (Livingstone 2009: 101). En cuanto al enfoque cooperativo, emplearon las técnicas de *Mosaico*, la *Investigación en Grupo* y la técnica de *Aprendiendo Juntos* (102). Observan un resultado muy prometedor.

En síntesis, de acuerdo con los resultados obtenidos a partir del pre-test, que midió los conocimientos antes del experimento, y del post-test, que los midió después, se puede señalar que:

- En lo concerniente a la comprensión auditiva, se observó que 12 de los 18 estudiantes tuvieron un incremento en su puntaje. Esto significa que hubo un 67% de mejoramiento en esta habilidad lingüística.
- En relación con la comprensión lectora, se vio que 13 de los 18 alumnos aumentaron su puntaje. Esto quiere decir que hubo un 72% de mejora en esta destreza lingüística.

- En cuanto a la producción oral, se constató un incremento en el puntaje de 12 de los 18 estudiantes. Esto pone de relieve que hubo un 67% de mejoría en esta habilidad lingüística.
- En lo referente a la producción escrita, se observó un aumento en el puntaje de 16 de los 18 alumnos. Esto revela que hubo un 89% de mejoramiento en esta destreza lingüística.

Con respecto a los puntajes porcentuales finales logrados en las dos pruebas, se evidenció que 16 de los 18 estudiantes tuvieron un incremento en su puntaje. Esto indica que hubo un 89% de mejoría al final del módulo de enseñanza para el español como LE. (Livingstone, 2009: 111-112)

2.7 Estudios empíricos en Hungría

En cuanto a las investigaciones realizadas en Hungría, József Benda, uno de los pioneros de la implementación de este método en las aulas húngaras, llega a la conclusión de que los alumnos que aprendieron con los métodos de aprendizaje cooperativo presentaron un resultado mejor en la interpretación de textos escritos, desarrollaron una actitud positiva hacia la entidad educadora, hacia los profesores, adultos y sus compañeros y mejoraron en un grado significativo la imagen de ellos mismos (2002).

Kelemenné (2012), en una investigación reciente del año 2012 realizada en un instituto técnico, llega a la afirmación que las actitudes hacia las asignaturas mejoraron de una forma significativa en el caso de los grupos que trabajaron con métodos de aprendizaje cooperativo. En el estudio, 207 alumnos participaron con desventajas sociales: un grupo de control que no estudiaba con el método cooperativo y un grupo que aprendía con actividades basadas en los principios del aprendizaje cooperativo. Los resultados demuestran que no solo mejoraron las actitudes hacia la asignatura, sino también hacia el aprendizaje y, al final de la investigación, los alumnos adquirieron un grado tan alto en su desarrollo social personal que llegaron a reconocer los valores de sus compañeros.

Sin embargo, el profesor húngaro tiene que enfrentarse a un obstáculo cuando quiere implementar el método de aprendizaje cooperativo en las clases de ELE. En las aulas se encuentra casi exclusivamente con grupos homogéneos en cuanto al idioma, es decir, que todos son hablantes húngaros. Esto disminuye la eficacia de la actividad basada en este método porque los alumnos tienden a hablar en su lengua materna, en húngaro, durante el

trabajo en grupo. Si se trata de un grupo numeroso y se forman muchos grupos pequeños, es imposible estar pendiente de todos los grupos para controlar si usan la lengua meta o la lengua materna.

Consultando a compañeros con muchos años de experiencia docente y según mi experiencia propia podemos evitar que los alumnos hablen en su lengua materna si, por una parte, los alumnos saben y emplean con seguridad las interjecciones, los giros convencionales básicos, pueden reaccionar y preguntar lo que necesitan y, por otra parte, simplemente prohibimos el uso del húngaro desde el principio. Creo que tenemos que ser consecuentes en el uso del español en la clase y desde el momento que lo veamos adecuado, prohibir el uso del húngaro en clase o reservar su uso para momentos especiales (por ejemplo, practicar traducciones o explicar gramática), pero tienen que ser momentos muy claramente separables dentro de las clases. De esta forma no tendremos ningún problema en las actividades basadas en el aprendizaje cooperativo tampoco.

2.8 El aprendizaje cooperativo para cumplir con los requisitos del Currículum Marco Húngaro de Educación vigente

El nuevo Currículum Marco Húngaro, vigente desde 2012, describe muy minuciosamente las competencias que cada asignatura debe desarrollar. En Hungría, el español como lengua extranjera en la mayoría de los casos se enseña en los institutos con un alumnado de un nivel más elevado en cuanto al rendimiento académico. Por eso, destacaría algunos momentos del currículum que describe qué competencias se deben trabajar en la clase de segunda lengua.

Al mismo tiempo de desarrollar la competencia de lengua extranjera, se sugiere desarrollar la competencia social y de ciudadano, la competencia de iniciativa personal y la competencia de aprender de forma eficaz y autónoma. Menciona explícitamente el uso del método de aprendizaje cooperativo para aumentar la motivación de los alumnos: “En el proceso de la organización de la educación las actividades basadas en el aprendizaje cooperativo y en los proyectos tienen mucha importancia porque estos mejoran la motivación del alumno” (fragmento del Currículum Marco, la traducción es nuestra).

El método de aprendizaje cooperativo desarrolla la competencia de lengua extranjera en una doble dirección: el alumno, además de solucionar los ejercicios o

actividades en la lengua meta, se comunica, da instrucciones y se hace entender con sus compañeros en la lengua extranjera. De esta forma, usa la lengua de forma consciente e inconsciente y se refuerzan unas funciones de lengua muy importantes: las funciones conativa y fática. Los alumnos tienen que resolver una actividad juntos, sin la ayuda de todos no lo lograrían, por eso tienen que escucharse, ser tolerantes, prestar atención a los demás y ayudarse. De forma inevitable, se desarrolla la competencia social y de ciudadano y también la de la iniciativa personal. Los estudiantes con un nivel más alto ayudan a los que tienen un nivel más bajo. Los mejores aprenden el material explicándola mientras que a los demás les puede resultar de gran ayuda que les explique el material un compañero. Extraer la información y convertirla en un material comprensible para todos es la clave de un aprendizaje profundo y duradero.

Además de las competencias que podemos desarrollar con la ayuda del método, nos presenta una herramienta eficaz en cuanto a mejorar el ambiente en la clase y para educar de forma más individualizada, para que cada alumno pueda brindar las habilidades que tenía hasta entonces tal vez ocultas. Una vez hayamos aclarado el objetivo principal de la clase, formamos los grupos según los criterios que más nos ayudan a lograr la meta. Si, por ejemplo, nuestra meta es mejorar el ambiente, con la ayuda de la sociometría detectamos las interrelaciones en el grupo y formamos grupos heterogéneos, preferiblemente con combinaciones que permitan a los más marginados a relacionarse con los más populares, separando los grupos pequeños cerrados para que conozcan más a sus compañeros, etc. Asimismo, si tenemos el objetivo de educar a los niños superdotados o brillantes y al mismo tiempo ayudar a los menos dotados a recuperar las faltas que tienen, podemos formar grupos homogéneos, según sus rendimientos y elegimos actividades que correspondan al nivel de los alumnos. De esta forma, cada grupo tratará el mismo tema de la asignatura, pero en su propio nivel.

3. El proyecto “De la lectura a la acción”

El proyecto descrito a continuación fue realizado entre estudiantes húngaros de enseñanza bilingüe húngaro-español. Viene a ofrecer una propuesta para desarrollar varias competencias y destrezas de forma compleja, a través de una serie de actividades basadas en diferentes métodos educativos correspondientes a numerosas estrategias.

De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria

Los estudiantes participantes en el experimento se dividen en dos grupos; cada grupo está compuesto por 12 alumnos que cursan el año del preparatorio en el instituto, es decir, que tienen 18 clases de español como lengua extranjera a la semana para alcanzar un nivel de B1 y ser capaces de cursar ciertas asignaturas en español. Son aplicados y se muestran muy motivados a la hora de conocer la lengua y cultura hispanas.

Uno de los grupos trabajará con el texto siguiendo las bases de la enseñanza frontal (en adelante lo denominaré “grupo de control”), mientras que el otro grupo (“grupo experimental”) trabajará con el texto con métodos de trabajo más variados.

La hipótesis que planteé demostrar fue que el grupo experimental presentaría mejores resultados a la hora de evaluar el nivel de comprensión del texto que el grupo de control que, en cuanto al rendimiento académico, suele obtener mejores resultados.

3.1 Metodología

La actividad parte de un texto graduado sobre los habitantes de la isla de Taquile, los taquileños.³ Esta cultura es muy distinta a la nuestra, ya que rechaza cualquier invento del mundo civilizado y sigue la forma de vida de sus antepasados, los incas. Presenta un punto de vista muy ajeno al nuestro, por lo tanto, a mi modo de ver, resulta muy motivador y sugestivo para los jóvenes que difícilmente pueden imaginar la vida sin Internet o electricidad.

3.1.1 El grupo de control

En el caso del grupo de control trabajamos con el texto siguiendo las bases de la enseñanza frontal, durante la cual la actividad de aprendizaje de los alumnos se realiza simultáneamente, generalmente al mismo ritmo (Falus 2003: 362). El profesor tiene un papel central, controla, dirige y marca los pasos del aprendizaje. En el caso de la enseñanza húngara sigue siendo uno de los métodos privilegiados en la enseñanza secundaria obligatoria (362). Para realizar la comprensión lectora recurrí a los principios del enfoque analítico (*top down*), comenzando con la información general –los elementos paratextuales, tales como las ilustraciones y el título, y la idea básica de cada párrafo– nos adentramos en el

³ El texto se encuentra en el libro de texto *Rápido, rápido*, véase en la bibliografía

texto hasta llegar a las unidades lingüísticas menores. En cuanto a la comprensión lectora, opté por la lectura intensiva, ya que este tipo de lectura tiene como objetivo principal la adquisición de ciertas estructuras de la lengua y el aprendizaje de estrategias y técnicas relacionadas con la comprensión lectora.

3.1.2 El grupo experimental

Para trabajar el texto con el grupo experimental realizamos un proyecto en cinco pasos. En este caso, además de desarrollar varias destrezas lingüísticas y competencias, mi objetivo principal era desarrollar la consciencia intercultural de los alumnos. Para lograr esta meta opté por el enfoque cultural para construir el proyecto, ya que este enfoque promueve el interés por desarrollar la competencia intercultural. El Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas define dicha competencia de la siguiente manera:

El conocimiento, la percepción y la comprensión de la relación entre el «mundo de origen» y el «mundo de la comunidad objeto de estudio» (similitudes y diferencias distintivas) producen una consciencia intercultural, que incluye, naturalmente, la conciencia de la diversidad regional y social en ambos mundos, que se enriquece con la conciencia de una serie de culturas más amplia de la que conlleva la lengua materna y la segunda lengua, lo cual contribuye a ubicar ambas en su contexto. Además del conocimiento objetivo, la consciencia intercultural supone una toma de conciencia del modo en que aparece la comunidad desde la perspectiva de los demás, a menudo en forma de estereotipos nacionales. (Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas: Capítulo 5. *Las competencias del usuario o alumno*)

El texto, según mi punto de vista, sirve perfectamente para cumplir con estos fines, ya que expone una cultura del ámbito lingüístico de la lengua meta muy lejana y diferente a la cultura de los aprendientes húngaros.

Como primer paso, para que los alumnos se familiarizaran con el entorno y medio ambiente, se les proyectó un documental sobre la isla. Además de concienciar de la existencia de dicha comunidad, los taquileños, el estímulo visual y auditivo despierta el interés y favorece a los alumnos de estilo de aprendizaje auditivo y visual, según el modelo de programación neurolingüística.

De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria

Este es el caso de los modelos de Programación neurolingüística de Bandler y Grinder, dentro del cual se distinguen los estilos visual, auditivo y kinestésico. En este modelo, el estilo de aprendizaje visual se manifiesta cada vez que recordamos imágenes abstractas y concretas. El estilo auditivo nos brinda la facultad de evocar en nuestra mente voces, sonidos o cualquier tipo de melodía. Finalmente, poseemos la capacidad de reconocer o recordar el sabor de nuestra comida favorita, o lo que se siente al escuchar la letra de una canción cuando se pone de manifiesto el estilo kinestésico. (Fontalvo 2011: 46)

El video proyectado viene a complementar el texto escrito, de esta forma, los alumnos pueden conectar las imágenes con las ideas descritas, logrando así una mayor eficacia a la hora de recordar el conocimiento adquirido. A esta unidad visual se le une el elemento auditivo, la posterior lectura en voz alta y el sonido del video y la puesta en escena. Esta combinación se almacena en la memoria. Según el enfoque neurolingüista, los conocimientos, en un primer instante, se almacenan junto con las circunstancias y se evocan a través de asociaciones. Cuando, a través de repeticiones se graba la información en la memoria y ya no se necesita la evocación de las circunstancias, podemos hablar de conocimiento (Gósy 2005: 60-61). Por lo tanto, en este caso el estímulo visual, auditivo y kinestésico ayudará a nuestros alumnos a recordar la información del texto.

El video fue proyectado dos veces. En la primera proyección los alumnos tenían que prestar atención al lugar, a los colores, al clima, a la ropa, la forma de hablar de la gente, qué tipo de animales veía, es decir, las primeras impresiones. Al acabar el video hablamos entre todos los miembros del grupo de las observaciones de cada uno. La segunda vez tenían que prestar atención a lo que decían los habitantes y los turistas que visitaban la isla y tomar apuntes de las ideas. Al finalizar el video se realizó la puesta en común y se aclararon las posibles dudas y preguntas.

Como segundo paso se realiza el primer acercamiento al texto escrito en forma de lectura global. Mientras que en caso del grupo de control se realizó la lectura intensiva, en este caso opté por la lectura extensiva, es decir, que la interpretación profunda del texto se realizó en casa. En clase, con la lectura en voz alta se desarrolló la competencia ortoépica, ya que los alumnos de este nivel deben ser capaces de pronunciar el texto de forma entendible para todos.

El tercer paso es la fase del proyecto en el que más énfasis se pone tanto en contenido como en la temporalización. Mientras que los otros pasos, en cuanto al tiempo, requieren unos 15 minutos, para esta actividad dedicamos el doble de tiempo, unos 20-25 minutos. Aplicamos el método de aprendizaje cooperativo, ya que consideramos que es el método que más eficazmente integra los conocimientos adquiridos de los alumnos. Entre las técnicas, ya que todos deben conocer todo el texto, opté por el *Mosaico I*, desarrollado por Aronson. Por lo tanto, siguiendo las bases expuestas, los alumnos trabajan en tres grupos de 4 personas. El texto se divide en tres partes y en un tiempo muy marcado (aproximadamente 10 minutos) tienen que preparar un mapa de ideas. Una vez terminados los mapas, tienen que presentar el trabajo al resto del grupo, que toma apuntes y al mismo tiempo hace preguntas a las personas que presentan. Durante esta actividad se cumplen las bases teóricas del método cooperativo: la interdependencia positiva, la responsabilidad individual, la participación igualitaria y la interacción simultánea. Todo el grupo trabaja y sin la ayuda de un miembro, debido al tiempo limitado, no podrían realizar la tarea. Cabe destacar el desarrollo de la competencia social de los alumnos: debido al carácter de realización del método de aprendizaje cooperativo, aprenden a trabajar juntos, a ayudarse, y crea un ambiente bueno en la clase. Este momento es importante para preparar la siguiente actividad, que también requiere la cooperación de todos y requiere, al mismo tiempo, un buen ambiente en el grupo.

Figura 1. Mapa de ideas preparado por los alumnos



De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria

Como último paso del proyecto los alumnos transformaron el aula en una pequeña isla. Trajeron los objetos para representar todos los aspectos importantes de la isla, las *lanchas*, los animales, la vegetación y el agua los representaron con la ayuda de papel crepé y se pintaron las caras con motivos de los antiguos incas. Por supuesto, trajeron comida también, así que organizamos un *picnic* taquileño. Estudiamos unas palabras básicas en quechua (*inti, killa, hatun, runa, machu*, etc.) que nuestro *hechicero* convirtió en un tipo de mantra que todos repitieron. Mientras tanto, hablamos de cómo sería la vida sin internet, sin fotos, sin electricidad, sin gas. Como he mencionado anteriormente, este paso, además de imitar la realidad en el marco de la clase de ELE, favorece a los alumnos con preferencia al aprendizaje de estilo kinestésico y, en cuanto al almacenamiento de conocimientos en la memoria, las circunstancias les ayudarán a evocar los conocimientos necesarios.

Figura 2. El test de selección múltiple

Marca con una cruz la opción correcta. A veces hay más soluciones.

Títicaca es un río una montaña un lago

La isla de Taquile está en los Andes en los Pirineos en los Alpes

Los taquileños hablan quechua alemán español

Los taquileños viven de la pesca agricultura artesanía transporte de turistas

En Taquile hay hoteles no hay hoteles

El clima en la isla es muy agradable muy duro

En la isla hay policías no hay policías

Si alguien mata una oveja, tiene que dar vueltas a la plaza es conducido al continente

La ropa que llevan la producen ellos sí no

En la isla hay sacerdotes y médicos sí no

En Taquile la gente muere muy joven. sí no

8 puntos
3 errores

3.2 La evaluación

La evaluación se realizó de forma indirecta, con un test de selección múltiple que tenían que contestar en unos minutos, sobre la forma de vida y costumbres de los

taquileños. Luego, se repartieron los papeles y los corrigieron el uno al otro. De esta forma obtuvieron un *feedback* inmediato y otra vez se repitieron los aspectos más importantes.

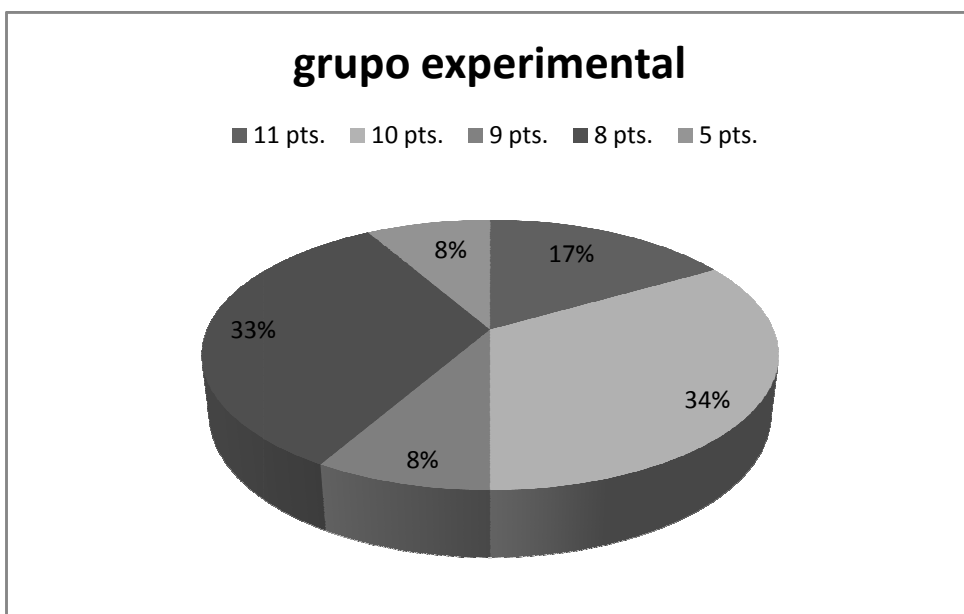
3.3 Resultados

Representaremos los resultados en forma de gráficos para una mejor comparación. Como podemos observar, en el grupo experimental un 17% de los alumnos alcanzó el máximo de 11 puntos en la actividad, mientras que en el grupo de control ningún alumno pudo alcanzar este resultado. Destaca el número de alumnos que cometieron un error, es decir, que obtuvieron 10 puntos. En el grupo experimental esto comprende el 34% del total de los alumnos, mientras que, en cuanto al grupo de control, solamente llega a un 20%. Esto significa que en el grupo experimental más de la mitad de los alumnos contestó bien a 11 ó 10 preguntas de 11, mientras que en el grupo de control los resultados de la mayoría de los alumnos oscilan entre 6 y 9 respuestas acertadas. Esto denota que nuestra hipótesis era correcta, los alumnos que trabajan con varios métodos educativos logran mejores resultados que los alumnos que trabajan con un solo método educativo.

Figura 3. Resultados del grupo experimental representados en gráfico circular



Figura 4. Resultados del grupo de control representados en gráfico circular



4. Conclusiones

La intención de este trabajo era demostrar la necesidad de integrar varios métodos educativos. Los resultados y la comparación entre dos grupos señalan que nuestra hipótesis, que los alumnos presentarían mejores resultados siguiendo un proyecto de actividades variadas, era correcta. Deducimos que la forma más eficaz sería planificar y ejecutar todas las clases de esta forma. Sin embargo, en la educación secundaria actual este planteamiento requiere grandes esfuerzos por parte del docente, que se ve obligado a cumplir con muchas tareas extraescolares y tiene un número elevado de clases semanalmente. No obstante, debemos tener en cuenta que estas actividades se pueden repetir con alteraciones, ajustándolas con el material y, de esta forma, cuando el profesor disponga de una gama amplia de esquemas de proyectos de este tipo, no le resultará dificultoso construir el programa del año lectivo incluyendo este tipo de actividades. Confío que en el futuro este trabajo se pueda ampliar con experiencias de otros docentes de otros centros o países, para tener una visión más amplia de la materia.

Bibliográfia

- BENDA, József, “A kooperatív pedagógia szocializációs sikerei és lehetőségei Magyarországon II.”, en *Új Pedagógiai Szemle* 10, 2002: 21-33.
- COHEN, Myrna D. y TELLEZ, Kip, “Variables Affecting the Teacher Implementation of Cooperative Learning Methods in ESL and Bilingual Classrooms”, en <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED373562.pdf> [21/10/2014]
- DEEN, Jeanine Y., “Comparing Interaction in a Cooperative Learning and Teacher-Centered Foreign Language Classroom”, en *ITL Review of Applied Linguistics*, Volumen 93, Número 94, 1991: 153-181.
- FALUS, Iván, *Didaktika: Elméleti alapok a tanítás tanuláshoz*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003.
- FERREIRO, Ramón, *Estrategias didácticas del aprendizaje cooperativo*, México, Trillas, 2006.
- FONTALVO, Heidy et al., “Diseño de ambientes virtuales de enseñanza aprendizaje y sistemas hipermedia adaptativos basados en modelos de estilos de aprendizaje”, en *Zona Próxima*, 2011, Número 8, 2011: 42-61
- GHAITH, Ghazi, “Relationship between reading attitudes, achievement, and learners perceptions of their Jigsaw II Cooperative Learning experience”, en *Reading Psychology*, Volumen 24, Número 2, 2003: 116-117.
- GÓSY, Mária, *Pszicholingvisztika*, Budapest, Osiris, 2005.
- JOHNSON, David. y W., JOHNSON, Roger. T., “Cooperative Learning Methods: A Meta-Analysis”, en <http://www.tablelearning.com/uploads/File/EXHIBIT-B.pdf> [21/10/2014]
- KAGAN, Spencer, *Kooperatív tanulás*, Budapest, Önkonet, 2004.
- KELEMENNÉ SZ., Zsuzsanna, “Kooperatív tanulás – tantárgyi attitűdök”, en *Anyanyelv-pedagógia*, 2012/ 2, 2012.
- LIVINGSTONE, Kerwin Anthony y FERREIRA, Anita, “La efectividad de un modelo metodológico mixto para la enseñanza-aprendizaje de español como lengua extranjera”, en *Boletín De Filología*, Volumen 44, Número 2, 2009: 89-118.
- “Marco Común Europeo de Referencia para lenguas”, en http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/indice.htm [21/10/2014]
- MIQUEL, Lourdes y SANS, Neus, *Rápido, rápido*, Barcelona, Difusión, 2006.
- N. KOLLÁR, Katalin, *Pszichológia Pedagógusoknak*, Budapest, Osiris, 2004.
- PIAGET, Jean, *La psicología de la inteligencia*, Barcelona, Crítica, 2003.
- RUÉ, Joan, *El treball cooperatiu*, Barcelona, Barcanova, 1991.

De la lectura a la acción: una alternativa para la comprensión lectora en la clase de ELE para
estudiantes húngaros de la enseñanza secundaria obligatoria

VIELMA, E. y SALAS, M., “Aportes de las teorías de Vygotsky, Piaget, Bandura y Bruner”, en
EDUCERE, Número 9, junio 2000: 32.

Enlace del documental: <http://www.youtube.com/watch?v=bgAP15qclss>

Silvia Sánchez Calderón

Universidad de Valladolid

España

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

Recibido – 12 de mayo de 2014 / Aceptado – 12 de septiembre de 2014

Resumen: Este artículo presenta un estudio acerca de los efectos que tiene la Retroalimentación Correctiva en contextos escolares de adquisición de segundas lenguas (L2). En concreto, además de determinar si las tareas de negociación permiten a los docentes y los pares fomentar la presencia de retroalimentación, también se centra en las diferencias individuales, investigando si el uso de un tipo concreto de retroalimentación está vinculado a la personalidad de los aprendices para adquirir una segunda lengua. El principal hallazgo en este estudio es que las estrategias de retroalimentación están relacionadas con el nivel lingüístico, el tipo de error y las diferencias individuales de los estudiantes.

El estudio tiene lugar en un contexto de aula donde participantes adultos españoles que están aprendiendo inglés como segunda lengua reciben retroalimentación de sus profesores y los pares. El artículo concluye estableciendo que la Retroalimentación Correctiva conduce a los estudiantes a producir enunciados precisos en inglés.

Palabras clave: Retroalimentación Correctiva, L2, *input*, ajustes, estrategias de retroalimentación

Abstract: This paper presents a study of the effects that Corrective Feedback has in L2 acquisition classroom contexts. In particular, as well as determining whether negotiation tasks enable teachers and pairs foster the presence of feedback, it also concentrates on individual differences, investigating whether the use of a particular type of feedback is linked with the learners' personality to acquire a second language. The main finding in this study is that feedback strategies are related to the L2 level, the type of the error and the students' individual differences.

The study takes place in a classroom context where Spanish adult participants learning English receive feedback from their teachers and pairs. The paper concludes by claiming that Corrective Feedback leads students to produce accurate utterances in L2 English.

Key words: Corrective Feedback, L2, *input*, adjustments, feedback strategies

1. Introducción

El objetivo de la retroalimentación en la enseñanza-aprendizaje de segundas lenguas (L2) hace referencia a la práctica a través de la cual los estudiantes ajustan su discurso una vez que sus interlocutores (docentes o sus pares) les proporcionan correcciones. Por tanto, el uso de herramientas de retroalimentación (concretamente, en registros orales) ayudará a los aprendices como evaluación positiva de su progreso en el aprendizaje de la segunda lengua y, como consecuencia, la producción de enunciados en L2 generará resultados favorables.

Durante las últimas décadas, un elevado número de investigadores ha dedicado su estudio a explorar la función de la retroalimentación en el aprendizaje de segundas lenguas (Doughty, 1994; Russel y Spada, 2006; Suzuki, 2005; Lyster y Mori, 2006; Salazar-Campillo, en prensa; Tedock, 1998; Bower y Kwaguchi, 2011; entre otros), la fuente de retroalimentación (Van den Branden, 1977) y las actitudes de los aprendices hacia la retroalimentación (Mackey, Gass, MacDonough, 2000; Suzuki, 2005). Todos ellos afirman que es crucial que se fomente la interacción entre el docente y los pares cuando se aprende una segunda lengua para impulsar la presencia de retroalimentación. Según Robert di Pietro en su *Enfoque de Interacción Estratégica*, es como usuarios de una lengua cuando los hablantes se convierten en aprendices de ella (1987: 41). Por consiguiente, la interacción juega un papel relevante en la adquisición de segundas lenguas.

Este artículo está organizado de la siguiente manera: la sección 2 presenta un enfoque teórico de las estrategias de retroalimentación basadas en la taxonomía de Lyster y Ranta (1997) y sus contribuciones en los contextos de aula de segundas lenguas. Esta sección también aborda la respuesta del aprendiz (*uptake*) con el fin de valorar la efectividad de la retroalimentación. Teniendo en cuenta el anterior enfoque teórico, la sección 3 plantea una serie de preguntas de investigación dirigidas hacia el modo en el que la teoría lingüística puede representar los datos de adquisición. La sección 4 se centra en el estudio empírico y presenta la selección de datos partiendo de aprendices españoles de lengua inglesa, estableciendo las estrategias de retroalimentación más efectivas en el proceso de adquisición de segundas lenguas. Finalmente, la sección 5 concluye afirmando que la eficacia de la retroalimentación depende del nivel lingüístico de L2, de la naturaleza del error y de las diferencias individuales del aprendiz.

2. La retroalimentación

El corregir errores o evitar esta práctica ha generado asuntos controvertidos en el proceso de enseñanza y aprendizaje de segundas lenguas. Algunos lingüistas apoyan que la retroalimentación correctiva puede tener efectos negativos en la fluidez comunicativa. Sin embargo, hoy en día, los investigadores que estudian la adquisición de segundas lenguas creen firmemente en la corrección de errores y, por extensión, en la retroalimentación correctiva (Ellis 2009: 14).

La retroalimentación correctiva se define como una práctica dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje donde el aprendiz recibe retroalimentación del docente o sus pares, mostrando evidencia del error del estudiante y fomentando la precisión en la producción de enunciados (Lyster y Ranta, 1997:41). Sheen señala que la retroalimentación motiva a los estudiantes porque registra el progreso de aprendizaje en L2. También argumenta que la retroalimentación debería proporcionarse a pesar de la respuesta correcta del estudiante (2011:40). A su vez, Long postula que la retroalimentación correctiva ofrece *input* comprensible y permite a los estudiantes autocorregir sus enunciados (1996: 451).

Se puede aportar retroalimentación correctiva de manera inmediata, después de que el error se haya generado, o puede demorarse posteriormente. Doughty sostiene que la retroalimentación correctiva promueve la adquisición de segundas lenguas cuando la retroalimentación se otorga una vez que el estudiante haya ejecutado el error. Sólo de esta manera activa la retroalimentación los mecanismos cognitivos en comparación con la retroalimentación escrita, donde hay una distancia significativa entre el error y la provisión de la estructura correcta en la lengua meta (2001; citado por Sheen, 2011: 2).

Freeman y Long defienden que el *input* impreciso que los aprendices reciben de sus pares en programas de inmersión lingüística lleva a errores recurrentes en sus producciones, a diferencia del *input* correctamente ofrecido por el profesor (1991 :209). Por lo que respecta a estos resultados, Krashen sugiere la Hipótesis del *Input* (1985) en la que afirma que el aprendiz parte de un estado inicial (i) que conduce a una etapa posterior (i+1). Este desarrollo transitorio es logrado a través de la comprensión lingüística de la sintaxis, el léxico y la morfología en la etapa i+1. La comprensión es necesaria para que el *input* sea asimilado (*intake*) y pueda ser usado por el estudiante en la formulación de producciones espontáneas. Por lo tanto, la Hipótesis del *Input* centra su atención en el mensaje que se va

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas a transmitir. De esta forma, los estudiantes alcanzarán fluidez en producir enunciados una vez que hayan recibido retroalimentación (1985: 80).

Sheen (2011:75) refleja que la retroalimentación correctiva:

- (a) Contribuye a la adquisición de segundas lenguas en contextos de aula
- (b) Su efectividad variará dependiendo de si los estudiantes prestan atención a la retroalimentación y son conscientes el error.
- (c) Cada estrategia de retroalimentación produce efectos diferentes en el proceso de aprendizaje. Por ejemplo, un estudio llevado a cabo por Ammar y Spada llegó a considerar los *prompts* como la técnica más efectiva (2006: 550). Además, Ellis concluyó que los *prompts* son más efectivos que las reformulaciones, aunque sólo están dirigidos a niveles elementales de L2 (2006: 37).
- (d) La efectividad de la retroalimentación correctiva variará dependiendo de la función lingüística. Yang y Lyster revelaron que los *prompts* son la estrategia más efectiva para los tiempos verbales pasados formados por verbos regulares, en contraposición a las reformulaciones; en cambio, no encontraron diferencias para los tiempos pasados formados por verbos irregulares (2010: 239).

Los aprendices de segundas lenguas están expuestos a dos tipos de evidencia: positiva y negativa. Respecto a la primera, los estudiantes reciben correcciones construidas en la segunda lengua. Estos enunciados les llevarán a crear producciones similares. Sin embargo, la evidencia negativa hace referencia a la información que se otorga a los estudiantes en relación a sus errores. Es en la última evidencia donde las correcciones pueden adoptar una forma explícita o implícita.

En contraposición a la Hipótesis del *Input* donde los aprendices reciben evidencia positiva o negativa en L2 (Krashen 1985: 80), Swain consideró que la exposición a la segunda lengua no es suficiente, requiriendo el papel que juega la producción (u *output*) en el proceso de aprendizaje. El *output* permite a los alumnos focalizar en aspectos formales

comprobando (y negociando el significado) si los alumnos han construido enunciados correctamente. Como consecuencia, el *input* precisa ajustes en el *output* para generar enunciados posteriores en la L2 (1995: 372).

2.1 Estrategias de retroalimentación

Muchos estudios se han llevado a cabo para valorar la efectividad de las estrategias correctivas de retroalimentación en contextos de L2. Considerando los estudios sobre la interacción profesor-estudiante y estudiante-estudiante, Lyster y Ranta (1997:46-49) han establecido una taxonomía de las técnicas de retroalimentación.

1- Corrección explícita: los docentes expresamente corrigen el enunciado erróneo de los aprendices (véase ejemplo (1)).

2- Entre las expresiones que los profesores normalmente usan comprenden las siguientes: “querías decir...”, “deberías decir...”, “di/usa..., pero no...”, “no digas..., sino”.

(1) A: For five and half hours. (error-gramática)

P: You can say for five and a half hours. (retroalimentación-CorrExpl)

A: For five and a half hours. (retroalimentación-repetición)

3- Reformulaciones: son un tipo de retroalimentación correctiva implícita. Los docentes repiten todo o parte del enunciado del alumno, sin cambiar el significado del enunciado. No son introducidas por oraciones como “querías decir...”, “di..., pero no”. Por lo tanto, los profesores no evocan el error de los alumnos, sino simplemente les proporcionan la forma correcta.

Sin embargo, las reformulaciones no conducen al autoajuste o la corrección entre pares, ya que desencadenan la repetición de la modificación del profesor. Además, las reformulaciones pueden tener una naturaleza ambigua, evitando a los estudiantes identificar sus errores (véase ejemplo (2)).

(2) A: em, the possibility of improve the plane's stay. (error-sintaxis)

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

P: The possibility to improve... Yes, go on... (retroalimentación-ref)

A: The possibility to improve the plane's stay is always interesting and in these pictures, we can see several improvements to consider. (*uptake-incorporation*)

Según un estudio realizado por Sheen, las reformulaciones pueden ser parciales (parte del enunciado erróneo de los aprendices es ajustado) o totales (el enunciado del aprendiz es totalmente ajustado). A su vez, se pueden también clasificar en didácticas o conversacionales (2011:62).

a. Reformulaciones didácticas

Una reformulación didáctica es una reformulación parcial o total. Los alumnos centran su atención en la localización del error. El objetivo de una reformulación didáctica está dirigido hacia un fin pedagógico, antes que comunicativo (véase ejemplo (3)).

(3) A: Women are kind than men. (error-gramática)

P: Kinder. (reformulación didáctica-parcial)

b. Reformulaciones conversacionales

Una reformulación conversacional tiene lugar en un contexto donde hay un desglose en la comunicación, es decir, los docentes no comprenden el enunciado del alumno y lo reformulan para comprobar lo que el alumno quería expresar. Por lo tanto, las reformulaciones conversacionales son llevadas a cabo con un fin comunicativo (véase ejemplo (4)).

(4) A: *How much weigh? (error-gramática)

P: What?

A: How weight are you?

P: How much do I weigh? (retroalimentación conversacional-ref)

Sin embargo, Long establece que en un contexto de aula no es suficientemente evidente si la retroalimentación es conversacional o didáctica (1991:148-69). En vista de este dilema, Long apoya la retroalimentación conversacional porque afirma que fomenta la adquisición de segundas lenguas de manera más efectiva (1991:169).

4- Petición de clarificación: este tipo de retroalimentación es usado cuando el enunciado del alumno no es comprensible o cuando hay problemas en el intercambio lingüístico alumno-profesor.

Las expresiones lingüísticas que son usadas con más frecuencia incluyen “¿perdón?”, “¿podrías repetirme, por favor?” o “no te entiendo, ¿qué quieres decir?” para indicar que la producción del estudiante es errónea y necesita ajuste (véase ejemplo (5)).

(5) A: In my opinion, one of the more effective would be talking through the phone.
(error-sintaxis)

P: Can you repeat again? (Retroalimentación-PetClar)

A: In my opinion, one of the most effective would be talking through the phone.
(*uptake*-repetición)

5- Retroalimentación metalingüística: es un tipo de retroalimentación explícita, donde el profesor hace uso de comentarios o preguntas vinculadas con la forma correcta del enunciado erróneo del estudiante.

Las expresiones usadas más comúnmente en la retroalimentación metalingüística son las siguientes: “no, no X”, “¿lo decimos así en la L2?”, “pasado simple, no presente simple”, “¿por qué usamos X aquí?”, “recuerda que tienes que usar pasado simple con expresiones como *yesterday*” (véase ejemplo (6)).

(6) A: I have been studying English yet. (error-gramática)

P: No, it doesn't mean that. You have to use it with something that you haven't done yet. For example, you have to use it with negative sentences or interrogatives. For example, I haven't studied English yet. (retroalimentación-RetroMeta)

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

A: I haven't studied Russian yet. (*uptake*-autocorrección)

6- Elicitación: el profesor repite el enunciado del alumno, incitándole a que reformule o autocorrija su enunciado correctamente. El docente puede hacer uso de dos técnicas:

a. El profesor interrumpe al alumno, provocando que éste complete su enunciado. Este intercambio lingüístico no es beneficioso para los alumnos que poseen altos niveles de ansiedad, ya que sufren el riesgo de desviar el transcurso de la conversación (véase ejemplo (7)).

(7) A: They are surviving longer than anyone else. (error-gramática)

P: So, you have to use the tense that is hidden. So, repeat? (Retroalimentación-RetroMeta + Elicit)

A: They are? (*uptake*-necesita reajuste-incertidumbre)

P: They are not... Look at the question: What would they have? (Feedback-Elicit)

A: They will be surviving. (*uptake*-necesita reajuste: error análogo)

b. El profesor hace uso de preguntas para estimular en el estudiante la forma lingüística correcta. Por ejemplo, “¿cómo se dice X en L2?”, “repite, por favor” (véase ejemplo (8)).

(8) A: Because people loves practicing it. (error-gramática)

P: People, what? (Retroalimentación-Elicit)

A: People loves practicing it. (*uptake*-necesita reajuste: error análogo)

P: People love or people loves? (Retroalimentación-elicít)

A: People love. (*uptake*-repetición)

7- Repetición: el profesor repite el error del estudiante, ajustando la entonación para que el error sea subrayado. Además, la repetición (parcial o global) del error es una forma de incitar la estructura correcta del alumno (véase ejemplo (9)).

(9) A: Mrs. Jones travel a lot last year. (error-gramática)

P: Mrs. Jones travel a lot last year? (Retroalimentación-repetición)

8- *Prompt*: es una estrategia de negociación basada en la forma. Lyster y Mori presentan los *prompt* como un compendio de varios tipos de retroalimentación (elicitación, retroalimentación metalingüística, petición de clarificación y repetición) (2006: 271).

9- Traducción: inicialmente, la traducción fue considerada como una subcategoría de las reformulaciones. Sin embargo, las reformulaciones se generan en respuesta a un enunciado construido en la L2 y la traducción tiene lugar como respuesta a un enunciado correcto elaborado en la lengua meta (véase ejemplo (10)).

(10) A: A-levels is el Bachillerato? (error-léxico)

P: Yes, that's Bachiller. (retroalimentación-traducción)

10- Retroalimentación múltiple: el profesor combina más de un tipo de retroalimentación en su intercambio lingüístico con el alumno (véase ejemplo (11)).

(11) A: These improvements will be very positives in the future. (error-gramática)

P: Will be very positive for the future, because 'positive' is an adjective, and adjectives do not have -s, ok? (Retroalimentación-Ref+RetroMeta)

A: Aha. (*uptake*-necesita reajuste: reconocimiento)

Por lo que respecta a las reformulaciones y las estrategias de corrección explícita, los aprendices reciben *input* que contiene la forma correcta, mientras que las peticiones de clarificación y la retroalimentación metalingüística fomentan la producción en los alumnos, ya que promueven ajustes desde el punto de vista del alumno.

En base a la clasificación de Falhasiri (2011, en prensa), los docentes o los alumnos pueden otorgar retroalimentación directa o indirecta. La retroalimentación directa se origina cuando el profesor o los pares proporcionan la forma correcta del enunciado erróneo de los aprendices (véase ejemplo (1), repetido más abajo).

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

(1) A: For five and half hours. (error-gramática)

P: You can say for five and a half hours. (retroalimentación-CorrExpl)

A: For five and a half hours. (retroalimentación-repetición)

Por lo tanto, por lo que respecta a este estudio, la retroalimentación directa sólo es apropiada (1) cuando los errores no se ajustan a la autocorrección del estudiante y (2) cuando el profesor quiere que el alumno focalice en errores formales o semánticos.

Por otro lado, cuando los docentes señalan el error, pero no presentan la forma correcta, estamos abordando la retroalimentación indirecta (véase ejemplo (7), repetido más abajo), que, según Sheen, reduce la frecuencia del error en L2 (20114).

(7) A: They are surviving longer than anyone else. (error-gramática)

P: So, you have to use the tense that is hidden. So, repeat? (Retroalimentación-RetroMeta + Elicit)

A: They are? (*uptake*-necesita reajuste-incertidumbre)

P: They are not...Look at the question: What would they have? (retroalimentación-Elicit)

A: They will be surviving. (*uptake*-necesita reajuste: error análogo)

Teniendo en cuenta los resultados de este estudio, la corrección indirecta ofrece a los estudiantes independencia lingüística, favoreciendo, a su vez, la motivación en el aprendizaje de segundas lenguas, ya que el profesor proporciona pistas sobre el origen del error.

2.2 La interacción oral y la retroalimentación

Según Young, la noción de interacción ha sido usada en la literatura de la adquisición de segundas lenguas como la implicación del profesor y los alumnos en la misma tarea en la que el significado se clarifica a través de la negociación (1983: 199). En consonancia con estos principios, Long (1989:1-26) ha medido la modificación interaccional en términos de:

(a) Chequeos de confirmación. Basados en cualquier expresión que derive de un enunciado previamente expresado por el alumno. El objetivo del profesor es reforzar que determinados enunciados en L2 fueron correctamente entendidos u oídos.

A su vez, este patrón de reconocimiento responde al llamado *Output Forzado* (Swain 1985: 372) porque los enunciados agramaticales del alumno reflejan lo que consigue cuando el profesor le incita a usar la lengua meta con precisión. Por ejemplo, “¿qué?”, “¿el cuál?” son algunas de las expresiones que fuerzan a los estudiantes a ajustar su producción previa (véase ejemplo (12)).

(12) A: I was chuffed?

P: You were pleased? (chequeo de confirmación)

A: Yes.

(b) Chequeos de comprensión. Consisten en cualquier expresión que establezca si el enunciado erróneo del alumno (y posteriormente, ajustado por el profesor) ha sido comprendido por el alumno. Chequeos tales como “¿Sabes lo que quiero decir?”, “OK” son considerados chequeos de comprensión (véase ejemplo (11), repetido más abajo).

(11) A: These improvements will be very positives in the future. (error-gramática)

P: Will be very positive for the future, because ‘positive’ is an adjective, and adjectives do not have –s, ok? (Retroalimentación-Ref+RetroMeta)

A: Aha. (*uptake*-necesita reajuste: reconocimiento)

(c) Peticiones de clarificación hacen referencia a cualquier expresión que desencadene la clarificación de un enunciado previo. Expresiones como “¿eh?”, “¿qué?”, “¿qué quieres decir con X?” conducen a aclarar la estructura semántica y sintáctica de las producciones del alumno (véase ejemplo (13)).

(13) A: I was chuffed.

P: Uh? (petición de clarificación)

A: Really pleased.

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

La Hipótesis de la Interacción de Long afirma que la adquisición de segundas lenguas es facilitada por patrones interactivos. Esta hipótesis sugiere que el *input* comprensible del profesor o de los pares se desarrolle por tareas de negociación. A su vez, la hipótesis de Long considera la retroalimentación correctiva (especialmente las reformulaciones) como el elemento principal que contribuye a la adquisición de L2 (Long 1996: 148-69). Según Long, la negociación de significado se puede definir como:

El proceso por el cual, dentro del impulso de la comunicación, los aprendices y los hablantes competentes proporcionan e interpretan señales de su propia comprensión y la de sus interlocutores; por lo tanto, desencadenan ajustes en la forma lingüística, la estructura conversacional, el contenido semántico, o los tres, hasta que un nivel aceptable en la comprensión sea alcanzado. (148-169)

Puesto que la interacción permite a los alumnos centrar su atención en determinados aspectos de la L2, el uso de tareas en el aula conlleva la negociación de significado entre alumno-profesor y alumno-alumno. Esta estrategia comunicativa, también conocida como interacción basada en tareas (García Mayo 2007: 71), juega un papel significativo en el proceso de enseñanza y aprendizaje de L2.

Del mismo modo, las unidades didácticas basadas en tareas constituyen recursos básicos que ayudarán a los docentes a comprender cómo los alumnos reestructuran su interlengua. En otras palabras, a través de la interacción y las estrategias de negociación, los aprendices de L2 y, en concreto, los alumnos de inglés como segunda lengua serán capaces de construir su significado a medida que interactúan con sus pares o el profesor. Este proceso será influenciado por la lengua materna del aprendiz (L1).

Las tareas comunicativas, tales como las dictoglosas y el *puzzle* (o *jigsaw*), contribuyen a la perfección de los aspectos formales del aprendizaje del inglés porque los estudiantes se beneficiarán de la retroalimentación de sus pares o del profesor. Más concretamente, las dictoglosas están basadas en lo que tradicionalmente se conoce como dictado (García-Mayo 2007: 97). En cambio, las dictoglosas difieren de los dictados tradicionales en que las primeras focalizan en la construcción de un producto textual. Por lo tanto, los estudiantes trabajan con un texto en pequeños grupos. Antes de llevar a cabo el trabajo cooperativo, el profesor leerá un texto en voz alta, mientras que los estudiantes, individualmente, toman notas de palabras clave. Posteriormente, cada grupo compartirá los

textos que hayan oído con el fin de escribir una versión común. De esta forma, los alumnos tendrán la oportunidad de negociar significado, al mismo tiempo que son corregidos por sus propios compañeros. El papel del profesor es el de mero facilitador, otorgando retroalimentación entre los grupos. Sin embargo, resultados menos favorables son asignados a la falta de familiaridad del estudiante con la tarea, la intención de los aprendices de usar estructuras complejas, así como la elección del texto del profesor (García-Mayo 2007 :234).

En cambio, el *puzzle* permite la construcción de un producto final teniendo en cuenta las aportaciones de cada estudiante (López-Pérez 2010: 55-76). El profesor habrá proporcionado información diferente (oral o escrita) a cada miembro del grupo. Con esta tarea, los alumnos serán capaces de ayudarse y corregirse entre ellos, compartiendo su conocimiento lingüístico.

Por lo tanto, podemos afirmar que la metodología de la interacción basada en tareas genera diferentes tipos de retroalimentación dependiendo de si la tarea es cooperativa o individual, es decir, en aquellas tareas que impliquen negociación de significado, los alumnos recibirán retroalimentación de sus profesores o sus pares, mientras que en aquellas tareas que son llevadas a cabo sin la integración del grupo, la retroalimentación derivará del profesor.

2.3 La interacción profesor-alumno

Las estrategias de retroalimentación docente implican la interacción profesor-alumno. Este último enriquecerá su propio aprendizaje en L2 a través de los ajustes lingüísticos del profesor.

Doughty analizó los diferentes tipos de retroalimentación que los profesores ofrecieron a sus alumnos o que sus pares se otorgaron mutuamente. Entre las técnicas de retroalimentación más frecuentes que Doughty observó se incluyen las peticiones de clarificación, las repeticiones y las reformulaciones (1994: 96-108). Las reacciones de los estudiantes hacia la retroalimentación, según este estudio, resultaron en la falta de respuestas hacia cualquier técnica de retroalimentación oral del docente. Sin embargo, cuando los estudiantes ofrecieron respuesta, la retroalimentación adoptó la forma de reformulaciones. Por lo tanto, las reformulaciones son la técnica más usada para la retroalimentación oral, conduciendo a los estudiantes a ser más precisos en la formación de estructuras en L2.

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

Aunque los estudiantes contribuyen a la corrección entre pares, el profesor generalmente es la fuente principal dentro de un contexto de aula. De hecho, García-Mayo observó que mientras que los estudiantes de L2 pueden negociar significado de forma recíproca, nunca pueden ofrecer *input* gramatical preciso. Como consecuencia, el *output* de sus pares contendrá errores (2007: 148).

2.4 La interacción estudiante-profesor (la comprensión del error u *uptake*)

La comprensión del error implica que, una vez que se haya proporcionado la retroalimentación, los aprendices de segundas lenguas reaccionen hacia la retroalimentación del profesor con enunciados gramaticales (Suzuki 2005: 8). En otras palabras, la comprensión del error es una respuesta hacia los objetivos del docente para llamar la atención sobre algunos aspectos del enunciado inicial del aprendiz, evaluando, a su vez, la efectividad de ambos tipos de retroalimentación (ajuste y necesita-reajuste). De hecho, Chaudron (1977: 31) y Salazar-Campillo (2005: 209-228) defienden que la comprensión del error es una medida altamente asociada con el tipo de retroalimentación que muestra la eficacia de la retroalimentación correctiva. Además, añaden que la comprensión del error demuestra que el estudiante se ha dado cuenta de la corrección, facilitando, a su vez, el proceso de adquisición de L2 (Byükbay y Dabaghi 2010, en prensa). En cambio, la falta de comprensión del error no implica necesariamente que la retroalimentación correctiva no sea efectiva, ya que es probable que (a) los aprendices hayan asimilado internamente la retroalimentación, aunque no la hayan expresado explícitamente, o (b) alguna comprensión del error pueda haber llevado a la repetición mecánica del enunciado del docente, sin tener cabida al aprendizaje de L2.

Cuando el profesor haya proporcionado retroalimentación a los estudiantes, estos normalmente responderán al error repitiendo los ajustes del docente. El ejemplo (9), repetido más abajo, muestra que los alumnos tienden a repetir la reformulación del profesor, desencadenando un enunciado agramatical.

(9) A: Mrs. Jones travel a lot last year. (error-gramática)

P: Mrs. Jones travel a lot last year? (retroalimentación-repetición)

Lyster y Ranta distinguieron cinco tipos de comprensión del error que los estudiantes generan tras la aportación de retroalimentación, principalmente motivada por el profesor o los pares (1997: 50).

1- Repetición: el estudiante repite el enunciado correcto del profesor. En términos generales la repetición deriva de la retroalimentación implícita, ya que el alumno no es consciente de la corrección (véase ejemplo (14), basado en el estudio de Lyster y Ranta, 1997: 50).

(14) A: She loves /loves/ (error-fonología)

P: loves /lʌvz/ (retroalimentación-ref)

A: /lʌvz/ (uptake-repetición)

2- Auto-ajuste/auto-corrección: los alumnos corrigen sus errores cuando el profesor no aporta la forma correcta. Por tanto, a diferencia de la retroalimentación implícita, los alumnos son conscientes de la estructura que tienen que corregir (véase ejemplo (15)).

(15) A: Suzie don't like music a lot. (error-gramática)

P: Suzie don't or Suzie doesn't? (retroalimentación-elicít)

A: Suzie doesn't like music a lot. (*uptake*-autoajuste)

Es importante que los docentes permitan a los alumnos auto-corriger sus errores, puesto que los primeros tienden a anticipar las correcciones antes de que los estudiantes procesen la información. Como consecuencia, la técnica menos eficiente es proporcionar a los alumnos la respuesta correcta directamente (Tedick 1998, en prensa).

3- Corrección entre pares: los alumnos reciben retroalimentación del profesor. En cambio, la respuesta hacia esta retroalimentación es generada por otro alumno (véase ejemplo (16)).

(16) A1: Do you like... eh...like...do you like buying clothes?

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

A2: Do you, qué? (retroalimentación-elicít)

A1: Vale, repito. Do you like buy clothes? (*uptake*-necesita reajuste: reconocimiento+ incorporación)

4- Incorporación: los alumnos repiten la forma correcta del profesor, que, más tarde, incorporan a un enunciado más extenso (véase ejemplo (17)).

(17) A: I don't min /mind/(error-fonología)

P: /maind/ (retroalimentación-ref)

A: I don't mind /maind/cooking. (*uptake*-incorporación)

5- Necesita-ajuste: los estudiantes reaccionan hacia la retroalimentación del profesor. Sin embargo, el enunciado de los primeros no muestra reparación. Hay varios tipos de estrategias que necesitan ajuste:

5.1 Reconocimiento: los alumnos reconocen positivamente la retroalimentación del profesor. Como evidencia de ello, los aprendices hacen uso de expresiones tales como "sí", "ya", "exactamente" para mostrar comprensión de la corrección (véase ejemplo (18)).

(18) A: I hate the computer games. (error-gramática)

P: When you talk about general things, no article. (retroalimentación-RetroMeta)

A: Ay, es verdad. (*uptake*-necesita reajuste reconocimiento)

5.2 Error análogo: los alumnos comprenden la retroalimentación del profesor. Sin embargo, continúan produciendo el mismo error (véase ejemplo (19)).

(19) A: I like playing computer games. (error-gramática)

P: I like playing with computer games. (feedback-recast)

A: I like playing...I like playing with computer games. (*uptake*-needs repair: same error)

5.3 Error dispar: los aprendices no corrigen sus enunciados erróneos tras la aportación de retroalimentación. Por lo tanto, los primeros no realizarán ajustes ni repetirán el error inicial, sino que generarán un error diferente al producido en el primer enunciado (véase ejemplo (20)).

(20) A: We began the University. (error-gramática)

P: University. (retroalimentación-ref)

A: We began University on October. (*uptake*-incorporación + needs reajuste: error diferente)

5.4 Lejos del objetivo: los alumnos reaccionan hacia la retroalimentación del docente. Sin embargo, su comportamiento no corresponde con la forma lingüística meta (véase ejemplo (21)).

(21) A: I will have to work the next week. (error-gramática)

P: I have to work next week. (retroalimentación-ref)

A: Yes, but it's future. (*uptake*-necesita reajuste: lejos del objetivo)

5.5 Error parcial: los estudiantes muestran comprensión parcial hacia la retroalimentación del docente. Por tanto, los aprendices corrigen parcialmente el error inicial (véase ejemplo (22)).

(22) A: I hate playing dancing. (error-gramática)

P: Playing? (retroalimentación-elicít)

A: Playing dancing. (*uptake*-necesita reajuste: error análogo)

P: Basically, 'if you play dancing', it is incorrect, you hate dancing. (*uptake*-CorrExpl+ ref)

A: Hate dancing. (*uptake*-needs repair: partial error)

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

5.6 Duda: los estudiantes dudan sobre la retroalimentación del docente. Como consecuencia, no han asimilado la corrección del error (véase ejemplo (23)).

(23) A: Would you like drink or white? (error-gramática)

P: Say that again? (retroalimentación-elicít)

A: Repeat? (*uptake*-necesita reajuste-duda)

P: Repeat, yes. (retroalimentación-repet)

El docente puede reforzar la estructura correcta, antes de proceder la conversación, a través del uso de cláusulas de aprobación breves (por ejemplo, “sí, eso es”) o reiterando correctamente el enunciado del alumno. En cualquier caso, la comprensión del error será efectiva cuando el estudiante haya hecho un uso correcto de las estructuras erróneas (Salazar Campillo 2005: 209-228).

3. Hipótesis

Procedemos a tener en cuenta la producción de diferentes tipos de estrategias de retroalimentación en contextos de enseñanza de segundas lenguas (descritos en la sección 2) para comprobar esta clasificación, desde un punto de vista interaccional, contrastándoles con datos empíricos. Nuestra hipótesis es la siguiente:

Hipótesis nula (H₀): Las estrategias de retroalimentación correctiva interaccional generarán resultados positivos o negativos en base a la naturaleza del error y las diferencias individuales, siendo estas últimas las detalladas más abajo:

- a. Edad
- b. Aptitud
- c. Motivación
- d. Actitud
- e. Personalidad

Por lo tanto, los estudiantes altamente motivados hacia el aprendizaje de segundas lenguas preferirán la corrección del error. Como resultado, la retroalimentación en relación a las diferencias individuales conducirá a ajustes más efectivos en la L2. Del mismo modo, las aptitudes de los aprendices, junto con la personalidad, determinarán el resultado en conexión a la retroalimentación del docente.

Los objetivos de este estudio son los siguientes:

- (1) Determinar si los estudiantes son capaces de negociar significado e interactuar con sus pares en tareas comunicativas.
- (2) Establecer los efectos de la retroalimentación interaccional en el contexto de enseñanza-aprendizaje de segundas lenguas.
- (3) Identificar si las diferencias individuales influyen en el uso de un tipo concreto de retroalimentación.
- (4) Comparar las fuentes de retroalimentación lingüística.
- (5) Analizar si los alumnos se comportan de la misma manera hacia la retroalimentación del profesor y de sus pares.
- (6) Destacar la estrategia de retroalimentación más efectiva para los estudiantes en producciones orales.

Se ha propuesto una serie de preguntas de investigación para demostrar cómo la teoría sobre la retroalimentación puede dar cuenta de los datos empíricos:

1. ¿Cuáles son los efectos de la retroalimentación oral en contextos de aula de segundas lenguas?
2. ¿Las diferencias individuales determinan la asimilación de la retroalimentación?
3. ¿Se comportan los estudiantes de forma similar hacia la retroalimentación del profesor y la corrección entre pares?
4. ¿Cuál es la técnica de retroalimentación más efectiva?

4. El estudio empírico

4.1 Metodología

Se ha utilizado la clasificación de Lyster y Ranta como base de este estudio para distinguir los tipos de retroalimentación docente y entre pares (1997: 46-49). Además, los principios de Lyster y Ranta han permitido establecer los efectos de la retroalimentación en contextos de aula donde el inglés es adquirido como segunda lengua (1997: 55).

Las producciones de aprendices de segundas lenguas y la retroalimentación del profesor han sido grabadas en una academia de idiomas. El contexto de este estudio se ha centrado en la observación de niveles elementales y medios en relación a la efectividad de la retroalimentación del profesor. Tras una observación exhaustiva de evidencia manualmente transcrita durante cuatro semanas, se ha llevado a cabo una clasificación de los tipos de retroalimentación (basado en la taxonomía de Lyster y Ranta [1997: 46-49]). Asimismo, hemos explorado cómo aprendices españoles de inglés como segunda lengua reciben corrección de sus pares. Estos estudiantes oscilan entre los 30 y los 40 años y están laboralmente en activo. Cabe destacar que su motivación hacia la lengua inglesa tiene, en términos generales, fines comunicativos, el conocimiento del inglés como lengua franca y aprobar el examen del *“First Certificate”*. A través de estas grabaciones, la retroalimentación del profesor y el reconocimiento del error del estudiante han sido investigados. El número de estudiantes por grupo varía de tres (nivel intermedio) a dos (nivel elemental). En ambas sesiones, se han llevado a cabo tareas de negociación bajo la supervisión del profesor con el fin de fomentar la corrección entre pares. A su vez, el docente ha trabajado las cuatro habilidades a través del uso de las siguientes tareas:

- debates;
- tareas de comprensión auditiva (diálogos);
- ensayos (posteriormente corregidos de forma oral en el aula);
- elaboración de conversaciones espontáneas trabajando aspectos gramaticales clave;
- lectura de textos y negociación de significado entre pares;

- descripción de fotografías.

Esta búsqueda se ha realizado para los diferentes tipos de estrategias de retroalimentación, considerando el nivel lingüístico de los participantes (elemental e intermedio) y sus diferencias individuales. Por lo tanto, puesto que el elemento motivador de la retroalimentación es la fuente docente, este estudio ha destacado la retroalimentación del profesor, ya que ha sido la técnica que ha conducido a los aprendices a realizar ajustes.

4.2 Resultados y discusión

Los aprendices de inglés como segunda lengua se han beneficiado de los tipos de estrategias de retroalimentación que les ha llevado a ser más precisos en la L2. Por ejemplo, las reformulaciones, la retroalimentación múltiple, las peticiones de clarificación y la elicitación están enmarcadas dentro de las técnicas de retroalimentación más efectivas para los estudiantes. Sin embargo, a pesar del hecho de que las reformulaciones fueron la retroalimentación correctiva más utilizada, no condujo a los estudiantes a la comprensión del error porque su reacción hacia las reformulaciones estuvo basada en la repetición de la retroalimentación, no mostrando asimilación del error en posteriores producciones (véase ejemplo (8), repetido más abajo).

(8) A: Because people loves practicing it. (error-gramática)

P: People, what? (retroalimentación-elicít)

A: People loves practicing it. (*uptake*-necesita reajuste: error análogo)

P: People love or people loves? (retroalimentación-elicít)

A: People love. (*uptake*-repetición)

Este resultado demuestra que (1) las reformulaciones son técnicas efectivas en contextos de aula centrados en la forma, ya que, si las reformulaciones se proyectan hacia la semántica, los aprendices reproducirán literalmente la retroalimentación ofrecida; o que (2) las reformulaciones no parecen jugar un papel en contextos de aprendizaje de segundas

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas
lenguas porque los estudiantes creen que la respuesta eficiente del profesor indica que la corrección no es necesaria.

Del mismo modo, este estudio ha revelado que la técnica de retroalimentación más efectiva para los estudiantes de inglés como L2, y que condujo al autoajuste, es la elicitación (véase ejemplo (7), donde el profesor incita al estudiante para que realice los cambios gramaticales necesarios, en relación al enunciado erróneo previo).

(7) A: They are surviving longer than anyone else. (error-gramática)

P: So, you have to use the tense that is hidden. So, repeat? (retroalimentación-RetroMeta + Elicit)

A: They are? (*uptake*-necesita reajuste-incertidumbre)

P: They are not...Look at the question: What would they have? (retroalimentación-elicít)

A: They will be surviving. (*uptake*-necesita reajuste: error análogo)

Por otro lado, la efectividad de la retroalimentación correctiva dependerá de las diferencias individuales de los estudiantes, además de la naturaleza del error y el contexto de aula donde el proceso de aprendizaje de L2 tiene lugar. Por tanto, este estudio también ha demostrado que la producción del estudiante es facilitada por tareas de cooperación, fomentando la corrección entre pares y la retroalimentación del docente. Dentro de este contexto, la retroalimentación es eficazmente asimilada por estudiantes altamente motivados, cuyos niveles de ansiedad no tienen cabida en entornos de aprendizaje. Por consiguiente, con el fin de que la corrección sea más efectiva, el profesor ha variado el tipo de retroalimentación según las reacciones de los estudiantes. Por ejemplo, a los estudiantes más introvertidos, el profesor les proporcionó retroalimentación una vez finalizada la clase. A su vez, los factores de aptitud hacia la L2 han demostrado que los alumnos necesitan ser más conscientes en ser corregidos para que la retroalimentación pueda producir resultados más efectivos en sus enunciados.

Además, los resultados de este estudio han revelado que los alumnos de L2 están favorablemente predispuestos hacia la corrección de sus errores, siendo la retroalimentación

procedente de una fuente docente y evitando la corrección entre pares, excepto en niveles elementales, como muestra el ejemplo (16).

(16) A1: Do you like... eh...like...do you like buying clothes?

A2: Do you, qué? (retroalimentación-elicít)

A1: Vale, repito. Do you like buy clothes? (*uptake*-necesita reajuste: reconocimiento+incorporación)

Sin embargo, la corrección en exceso tiene consecuencias contraproducentes en los aprendices, llevando a la desmotivación. Por ello, la corrección excesiva impide la fluidez del estudiante en la comunicación (véase ejemplo (2), repetido más abajo).

(2) A: em, the possibility of improve the plane's stay. (error-sintaxis)

P: The possibility to improve...Yes, go on... (retroalimentación-ref)

A: The possibility to improve the plane's stay is always interesting and in these pictures, we can see several improvements to consider. (*uptake*-incorporación)

La eficacia del autoajuste de aquellos que usaron este tipo de comprensión del error ha enriquecido su aprendizaje (véase ejemplo (15), repetido más abajo), a diferencia de aquellos estudiantes que no llevaron a cabo ajustes en sus enunciados erróneos tras la aportación de retroalimentación.

(15) A: Suzie don't like music a lot. (error-gramática)

P: Suzie don't or Suzie doesn't? (retroalimentación-elicít)

A: Suzie doesn't like music a lot. (*uptake*-autoajuste)

En relación al nivel lingüístico de los participantes y la efectividad de la retroalimentación, nos ha llevado a establecer que no hay un uso exclusivo de un tipo de retroalimentación correctiva que juegue un papel crucial en la adquisición de segundas lenguas. En cambio, la retroalimentación es efectiva cuando se ajusta al nivel lingüístico de

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas los aprendices (véase ejemplo (15)). Por tanto, los niveles elementales harán uso de retroalimentación centrada en una estructura lingüística que el estudiante no haya empezado a adquirir. En otras palabras, los aprendices de niveles elementales requieren retroalimentación implícita a través del uso de elicitación lingüística para que el alumno, sin recibir retroalimentación metalingüística, sea consciente del error.

Por otro lado, la retroalimentación estará centrada en la forma (p. ej. retroalimentación explícita) en alumnos de inglés con niveles intermedios de la L2, ya que el nivel lingüístico será el adecuado para fomentar el aprendizaje (véase ejemplo (11), repetido más abajo, donde el participante recibe retroalimentación en forma de reformulaciones y retroalimentación metalingüística).

(11) A: These improvements will be very positives in the future. (error- gramática)

P: Will be very positive for the future, because 'positive' is an adjective, and adjectives do not have -s, ok? (retroalimentación-ref+RetroMeta)

A: Aha. (*uptake*-necesita reajuste: reconocimiento)

Como consecuencia, determinadas estrategias de retroalimentación correctiva serán efectivas para algunos estudiantes (en base a sus diferencias individuales y el nivel de L2) debido al hecho de que la retroalimentación está dirigida a aquellos estudiantes que no tengan el nivel adecuado o que la retroalimentación aportada no implique un reto para ellos. Sin embargo, a medida que el nivel del alumno sea más avanzado, necesitará menos ayuda para autocorregir sus errores. Por tanto, los estudiantes de niveles avanzados fueron más capaces de identificar sus errores, encontrar una solución y autocorregirse, mientras que los estudiantes de niveles elementales demostraron tener un repertorio lingüístico más restringido, precisando de retroalimentación docente.

Las técnicas de retroalimentación más efectivas, teniendo en cuenta el nivel lingüístico de los alumnos se resumen en la tabla 2.1:

Tipo de retroalimentación	Nivel elemental (número de correcciones)	Nivel intermedio (número de correcciones)
Corrección explícita	5	6
Reformulaciones	16	44
Petición de clarificación	1	9
Retroalimentación metalingüística	3	5
Elicitación	8	12
Repetición	1	3
Traducción	3	1
Retroalimentación múltiple	9	10

Tabla 2.1: Resultados de la retroalimentación en L2 inglés respecto al nivel lingüístico

En vista de estos resultados, entre los alumnos de nivel elemental de inglés, las técnicas de elicitación, las reformulaciones y la retroalimentación múltiple condujeron a ajustes precisos en la L2. Una de las razones que explican la presencia de estas estrategias está basada en el conocimiento previo del que parten los estudiantes. Los estudiantes de nivel elemental precisan retroalimentación implícita (principalmente reformulaciones) para que puedan aplicar estos ajustes a producciones posteriores. En contrapartida, estos resultados muestran que en niveles intermedios las reformulaciones, las técnicas de elicitación, las peticiones de clarificación y la retroalimentación múltiple son las estrategias más efectivas de retroalimentación en estos niveles. Además, tanto las reformulaciones como la elicitación no están vinculadas a los niveles de L2, puesto que no están presentes en ambos niveles, considerándolas como las estrategias más comunes.

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

De igual modo, como muestra la tabla 2.2, el tipo de retroalimentación dependerá de la naturaleza del error:

Tipo de retroalimentación	Error gramatical	Error fonológico	Error léxico
Corrección explícita	4	0	5
Reformulaciones	52	8	11
Peticiones de clarificación	5	0	0
Retroalimentación metalingüística	14	1	0
Elicitación	23	4	5
Repetición	0	0	2
Traducción	2	0	0
Retroalimentación múltiple	0	0	0

Tabla 2.2: Resultados del tipo de retroalimentación según la naturaleza del error

En vista de estos resultados, los errores gramaticales están vinculados a las reformulaciones (52 errores). Igualmente, los errores fonológicos están relacionados con las reformulaciones (8 errores). Véanse ejemplos (2) y (17), respectivamente.

Además, los errores léxicos están conectados con la corrección explícita (5 errores), las reformulaciones (11 errores) y la elicitación (5 errores). Véanse ejemplos (18), (19) y (20), respectivamente.

5. Conclusiones

En este trabajo, hemos presentado un estudio sobre la efectividad de los diferentes tipos de retroalimentación en la enseñanza y aprendizaje de segundas lenguas. A través de la observación de aprendices de inglés como segunda lengua, hemos corroborado que la interacción está estrechamente vinculada a la retroalimentación; gracias al uso de la primera, los aprendices pueden construir nuevos aprendizajes. Asimismo, hemos demostrado que la

retroalimentación conduce a los estudiantes a progresar en la producción de nuevos enunciados, desencadenando la asimilación de los ajustes del docente. A su vez, hemos explorado una amplia gama de estrategias de retroalimentación, cuya elección depende de la naturaleza del error y el nivel de L2. Cabe destacar que la reformulación ha sido la técnica más común. Sin embargo, no hay una única estrategia que destaque en efectividad, ya que la retroalimentación del docente dependerá de las diferencias individuales del alumno.

Por otro lado, esta investigación puede ser llevada a cabo en otras disciplinas, incluyendo el aprendizaje a distancia, donde, aplicando la metodología establecida, podemos lograr resultados comparativos que confirman los ya obtenidos. Nuevas líneas de investigación se dejan abiertas para el estudio con participantes de etapas pre-escolares para que los resultados obtenidos complementen nuestra hipótesis.

Bibliografía

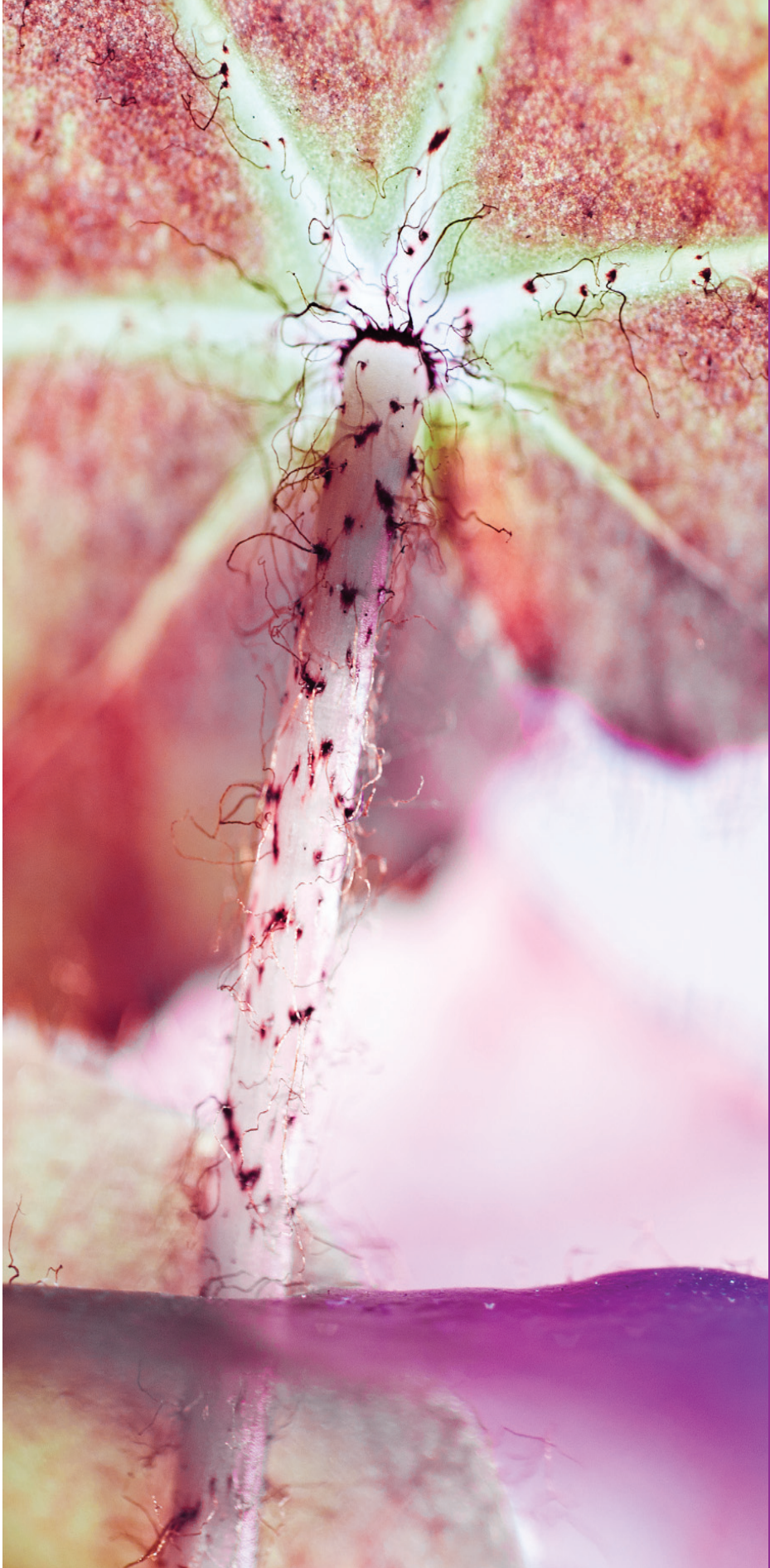
- AMMAR, A y SPADA, N. "One size fits all? Recasts, prompts and L2 learning." *Studies in Second Language Acquisition*, Volúmen 28, 2006: 183-210
- BALEGHIZADEH, SASAN. et al., "Recast and its Impact in Second Language Acquisition", en *International Journal of Language Studies*, Volumen 4, Número 4, 2010: 57-68
- BÜYÜKBAY, SEÇİL. y DABAGHI, AZIZOLLAH., "The effectiveness of repetition as corrective feedback", en *Journal of Language teaching and Research*, Volumen 1, Número 3, 2010: 181-193
- CHAUDRON, CRAIG. "A descriptive model of discourse in the corrective treatment of learners' errors". *Language Learning*, Volúmen 27, Número 1: 29-46
- DI PIETRO, ROBERT J., *Strategic interaction: Learning Languages Through Scenarios*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- DING, TING., "The Comparative Effectiveness of recasts and prompts in Second Language Classrooms", en *Journal of Cambridge Studies*, Volumen 7, Número 2, 2012: .83-97
- DOUGHTY, CATHY, "Fine tuning of feedback by competent speakers to language learners", en ATLATIS, J. (ed.), GURT,, *Strategic interaction*, Washington DC, Georgetown University Press, 1994: 96-108.
- DOUGHTY, CATHY. "Cognitive underpinnings of focus on form". In *Cognition and second language instruction*, ed. P. Robinson, 206-257. New York, NY: Cambridge University Press, citado por Sheen, Youngshee. *Corrective Feedback, Individual Differences and Second Language Learning*, Washington DC, Springer, 2011:2.

Los efectos de las estrategias de retroalimentación oral en la adquisición de segundas lenguas

- ELLIS, ROD. "Researching the effects of form-focused instruction on L2 acquisition. In *Themes in SLA research*, eds. K. Bardovi-Harlig y Z. Dörnyei, Amsterdam, The Netherlands, Volúmen 19, 2006: 18-41
- ELLIS, ROD, "Corrective Feedback and Teacher Development", en *L2 Journal*, Volúmen 1, 2009: 3-18.
- FALHASIRI, MOHAMMAD et al., *The Effectiveness of Explicit and Implicit Corrective Feedback on Interlingual and Intralingual Errors: A case of error Analysis of Students' Compositions*, Volumen 4, Número 3, 2011.
- GARCÍA MAYO, MARÍA PILAR, *Investigating Tasks in Formal Language Learning*, Multilingual Matters, 2007.
- JUAN GARAU, MARÍA, "Contexto y contacto en el aprendizaje de lenguas extranjeras", en *Revista Electrònica d'Investigació i Innovació Educativa i Socioeducativa*, Volumen 1, Número 0, 2008: 47-66.
- KRASHEN, STHEPHEN D., *The Input Hypothesis: Issues and Implications*. 1985. New York: Longman
- LARSEN-FREEMAN, DIANE y LONG, MICHAEL H. *An Introduction to Second Language Acquisition Research*. 1991. Longman: London
- LONG, MICHAEL "The design and psycholinguistic motivation of research on foreign language learning", en FREED, B. (ed.), *Foreign language acquisition research and the classroom*, Lexington, Mass, D. C. Heath, 1991: 309-320.
- LONG, MICHAEL, "Authenticity and learning potential in L2 classroom discourse", en JACOBS, G. M. (ed.), *Language classrooms of tomorrow: Issues and responses*, Singapore, SEAMEO Regional Language Centre, 1996: 148-169.
- LÓPEZ PÉREZ, MAGDALENA, "Estrategias y enfoques metodológicos del uso comunicativo en las lenguas extranjeras: aplicación técnico-práctica del paradigma pragmático", en *Tejuelo*, Número 7, 2010, en prensa: 57-76.
- LYSTER, ROY y MORI, HIROHIDE, "Interactional Feedback and Instructional Counterbalance" en *Studies in Second Language Acquisition*, Volúmen 28, 2006: 321-341.
- LYSTER, ROY y RANTA, LEILA, Corrective Feedback and Learner Uptake. Negotiation of form in communicative classrooms, *Studies in Second Language Acquisition*, Volúmen 19,, 1997: 37-66.
- MACKEY, A., GASS, S. y McDONOUGH, K., "How do learners perceive interactional feedback?", en *Studies in Second Language Acquisition*, Volúmen 22, Número 4, 2000: 471-497.

- NUNAN, D., *Collaborative Language Learning and Teaching*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- SALAZAR CAMPILLO, PATRICIA, "An Analysis of uptake following teacher's feedback in the EFL classroom", en *RESLA*, Volúmen 17-18, 2005: 209-222.
- SHEEN, YOUNGHEE, *Corrective Feedback, Individual Differences and Second Language Learning*, New York, Springer, 2011.
- SUZUKI, MIKIKO, "Corrective Feedback and learner uptake in Adult ESL Classrooms", en *Teachers College Columbia University in TESOL and Applied Linguistics*, Volúmen 4, Número 2, 2005: 1-21
- SWAIN, MERRILL, "Problems in output and the cognitive processes they generate: A step towards second language learning," *Applied Linguistics*, Volúmen 6: 371-391
- TEDICK, DIANE AND DE GORTARI, BÁRBARA, Research on Error Correction and Implications for Classroom Teaching, *ACIE Newsletter*, Volúmen 1, Número 3, The Bridge Insert, 1998: 1-7
- VAN DEN BRANDEN, KRIS, "Effects of negotiation on language learners' output", en *Language Learning*, 47, 1997: 589-636.
- YANG, YINGLI y LYSTER, ROY. "Effects of oral production practice and feedback on EFL learners' acquisition of regular and irregular past-tense forms." *Studies in Second Language Acquisition*, Volúmen 32: 235-263.
- YOUNG, RICHARD. "The negotiation of meaning in children's foreign language acquisition". *ELT Journal*, Volúmen 37.

SYNOPSIS



Ana Cecilia Prenz

Universidad de Trieste

Italia

Cuadros de costumbres en la literatura sefardí de Bosnia – Laura Papo Bohoreta –

Recibido – 1 de septiembre de 2014 / Aceptado – 1 de octubre de 2014

Resumen

En el presente trabajo la autora presenta y analiza algunos aspectos significativos de la narrativa breve escrita en judeoespañol en Bosnia. Toma en consideración algunos textos publicados en los periódicos *Jevrejski život* (*La vida judía*) y *Jevrejski glas* (*La voz judía*) entre los años 1924 y 1932. Las reflexiones y debates sobre la lengua judeoespañola como base de la identidad cultural de los sefardíes, la posición y actitud asumida por los intelectuales, como asimismo las temáticas tratadas en los cuadros de costumbres, el fuerte color local que los caracteriza, la intención estética de los autores son algunas de las cuestiones tratadas. Particular atención le brinda a la escritora Laura Papo Bohoreta de la que profundiza la lectura de tres cuadros de costumbres: *Morena*, *Linda-Rikordo de Orijente*, *Dulse de rozas*. De éste último se publica por primera vez, después de la primera edición en 1932, la transcripción de la versión original.

Palabras clave: narrativa; breve; lengua/judía; judeoespañol; periódicos; generaciones; *Morena*; *Linda*; *Dulse*; *Rozas*.

Abstract

In this article the author presents and analyzes some significant aspects of the short story written in Judaeo-Spanish in Bosnia. The author takes into consideration some texts published in the newspapers *Jevrejski život* (*Jewish Life*) and *Jevrejski glas* (*Jewish voice*) between 1924 and 1932. The reflections and debates on Judaeo-Spanish language as the basis of the cultural identity of the Sephardim, the position and attitude of the intellectuals, as also the topics covered in the costumbrism short stories, the strong local color that characterizes them, the aesthetical intention of the authors are some of the issues. The author particularly pays attention to the writer Laura Papo Bohoreta and delves reading of three costumbrism short stories: *Morena*, *Linda-Rikordo de Orijente*, *Dulse de rozas*. The transcription of the original version of *Dulse de rozas* (1932) is published for the first time.

Key words: narrative; short; language/Jewish; Judaeo-Spanish; newspapers; generations; *Morena*; *Linda*; *Dulse*; *Rozas*.

Presentación

En el presente trabajo nos proponemos estudiar la narrativa breve de la escritora sefardí de Sarajevo, Laura Papo Bohoreta (1891-1942),¹ en el contexto en que la misma surge y se desarrolla. Sus textos breves han sido denominados, en ocasiones diversas, “bocetos”, “guiones”, “cuadros”, “retratos”, e incluso “novelas”.² Por su contenido, hemos optado por llamarlos breves cuadros de costumbres y hemos extendido esta denominación a la narrativa breve publicada en judeoespañol en la prensa bosnia entre las dos guerras. En las páginas siguientes le dedicamos particular atención al primer cuento escrito por la autora, “Morena” (1924 y 1925),³ editado en episodios en *Jevrejski život* (*La vida judía*), y, asimismo, a “Linda-Rikordo de Orijente” (1928),⁴ publicado en *Jevrejski glas* (*La voz judía*). Incluimos –y queremos destacar el significado de este hecho– la edición del relato breve “Dulce de rozas” (*La voz judía*, 1932),⁵ considerado uno de los más logrados escritos literarios de la autora que en el transcurso de los años, desde su primera edición hasta la presente, no ha sido reeditado. Presentamos, pues, la transcripción del original en judeoespañol de “Dulce de rozas”, una versión libre en español moderno y la imagen del original publicado en *La voz judía*.

¹ Bohoreta, según su seudónimo literario, fue una autora prolífica que escribió cuentos, poesías, reflexiones de argumento vario, obras teatrales y, asimismo, realizó traducciones y recopiló romances. Su producción, en su mayoría, fue escrita en judeoespañol, si bien conocía el alemán, el francés, el serbocroata y algo de italiano y latín. Laura Papo pasa su vida en Sarajevo, excepto el lapso de tiempo en el que la familia se traslada a Estambul entre 1900 y 1908. Allí estudia en la escuela de la Alliance Israélite Universelle. Sus primeros escritos se pueden datar en torno a 1916, año en el que se casa con Daniel Papo. Entre las dos guerras Laura vive y trabaja en Sarajevo. El año 1928 marca un momento importante en su formación: realiza un *Cours de vacances* en París que le otorga el *Diplôme supérieur* de la Alliance Française. Después de este periodo de estudios en Francia inicia su mayor dedicación a la escritura de la literatura dramática.

² Nezirović Muhamed utiliza los términos “cuentos breves”, “bocetos”, “cuadros” y “anécdotas” en *Jevrejsko španjolska književnost*, (La literatura judeoespañola), Sarajevo, Institut za Književnost Svjetlost, 1992:563; Papo Eliezer, en cambio, define “novelas” los tres cuentos que tomamos en consideración en este estudio, en “Estado de la investigación y bibliografía anotada de la obra literaria de Laura Papo ‘Bohoreta’”, en *Sefarad*, Volumen 72, Número 1, enero-junio 2012, p. 133.

³ *Jevrejski život*, 35, 1924, p. 2; 38, 1924, p. 3; 41, 1925, p. 3; 44, 1925, p. 5; 46, 1925 p. 3; 48, 1925 p. 3; 51, 1925 p. 2-3; 52, 1925 p. 3.

⁴ *Jevrejski glas*, 19, 1928 p. 4.

⁵ *Jevrejski glas*, 31, 1932 pp. 2-3.

El contexto

La literatura escrita en judeoespañol en Bosnia no se aleja de los hitos que Elena Romero indica como determinantes en el desarrollo de la literatura judeoespañola en los países del oriente del Mediterráneo. Son fundamentalmente tres momentos que la estudiosa coloca temporalmente a principios del siglo XVIII, mediados del siglo XIX y los años cuarenta del siglo XX.⁶ En el trabajo que nos ocupa nos situamos en el ámbito de los cambios culturales que se producen a mediados del siglo XIX, que se desarrollan progresivamente y se caracterizan por “la ruptura de los esquemas tradicionales y la apertura al mundo cultural no judío de occidente”.⁷

Cabe destacar que la actividad literaria bosnia escrita en judeoespañol se encuentra en estrecha relación con el auge que cobra la prensa periódica y, en particular, los dos semanales mencionados, en los años que transcurren entre las dos guerras.⁸ En *La vida judía* (1924-1927) y *La voz judía* (1928-1941) encontramos material literario valioso y representativo a partir del cual se pueden construir los lineamientos de la prosa sefardí de Bosnia. Autores como Avram Romano Buki, Benjamin Pinto, Samuel Romano, Miko Altarac, Moni Finci y otros que firman bajo seudónimo publican sus escritos ya desde las primeras ediciones de las mencionadas revistas. Como es sabido, el objetivo fundamental de los semanarios era informar sobre las cuestiones latentes que involucraban al mundo judío y, asimismo, desarrollar y difundir la “nueva literatura sefardí” –la poesía, la prosa y el drama– e intensificar la traducción de otras lenguas.⁹ En este sentido, resulta de sumo interés el

⁶ La producción literaria de los sefardíes durante los siglos XVI y XVII es, fundamentalmente, de carácter litúrgico. Según la estudiosa, la situación cambia radicalmente en el siglo XVIII, Siglo de Oro de la literatura sefardí, cuando la lengua adquiere plena madurez y “capacidad expresiva –el judeoespañol clásico–, apto tanto para la creación libre como para la traducción.” En el siglo XIX se genera “un profundo cambio cultural por la ruptura de los esquemas tradicionales y la apertura al mundo cultural no judío de occidente.” El tercer hito coincide con la II Guerra Mundial, la Shoah, las migraciones masivas y el declive de la literatura judeoespañola (Romero, Elena, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992, p. 20).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Escribe Elena Romero con respecto a la prensa periódica, que la misma fue el “factor decisivo para despertar y consolidar la conciencia de pertenecer a una comunidad cuya problemática no era exclusivamente de índole religiosa” (*Ibidem*, p. 179).

⁹ Cabe destacar que en los mismos también abunda información sobre la forma de vida, las costumbres y actividades cotidianas de la comunidad, su relación con el ambiente exterior y la cultura. Como indica Elena

debate que se instaura entre los intelectuales sefardíes bosnios y que se refleja en la prensa periódica.

En el mes de octubre leemos en uno de los números de *La vida judía* un comunicado de la redacción cuyo título es “Muestras publikaciones en espanjol”¹⁰ que marca una línea programática importante para el desarrollo de la prosa breve en judeoespañol.

La Redaksion del “Jevrejski Život” tomo una mueva dečizion. Una novita, kuala en la sivdat de Sarajevo komo i en la Provincia i especialmente en la Serbia del Sud (Južna Srbija) mas ke seguro se va resivir kon simpatia de parte de los meldadores del nuestro organo: muestras publikaciones en espanjol, ke es: trezlados i lavoros originales. [...] Los originales en espanjol kualos seguro kon tempo van apareser i van estar bien meldados, la Redaksion los va mas ke todo presiaar i protežar.¹¹

Los miembros de la redacción, entre ellos intelectuales reconocidos en el ámbito cultural bosnio como Albert D. Koen, Braco Poljokan, Kalmi Baruh, Benjamin Pinto, informan al lector sobre la decisión de publicar más trabajos escritos en judeoespañol –como lo indica el mismo título del artículo–. Invitan y estimulan a colaborar a todos aquellos que escriben en judeoespañol y también lo traducen. Esta elección se coloca en el ámbito más amplio de las reflexiones sobre la lengua judeoespañola como base de la identidad cultural de los sefardíes.

Abraham Aaron Cappon había sido uno de los primeros intelectuales que había reflexionado sobre la lengua judeoespañola en el periódico *La Alvorada* (1898/1900-1901): por una parte, el judeoespañol era la única lengua que todos los sefardíes de los Balcanes conocían y a través de la que se comunicaban y que constituía la base de la identidad cultural de los sefardíes; por otra, esa lengua, ante los cambios políticos, sociales y culturales

Romero, “los periódicos son ciertamente reflejo fiel de la vida interna de las comunidades, de las inquietudes, deseos y esperanzas de los sefardíes durante casi un siglo” (*Ibidem*).

¹⁰ *Jevrejski Život*, 28,1924, p. 2, citado por Vidaković, Krinka, *Kultura španskih jevreja na jugoslovenskom tlu*, (La cultura de los judíos españoles en el territorio yugoslavo), Sarajevo, Svjetlost, 1990, p. 63.

¹¹ Comunicado citado también por Nezirović, *op. cit.* pp. 565-566.

que se iban produciendo, con dificultad habría podido mantenerse unitaria y responder a las necesidades de apertura que imponía el nuevo contexto. Cappon, consciente de que la cuestión de la lengua era un punto clave para el futuro de la cultura sefardí, sugería la “revitalización y perfeccionamiento de la lengua judeoespañola [...] a través de su acercamiento a la matriz española”.¹²

Asimismo, resulta interesante destacar aquí, con motivo de la apelación que en los comienzos de este siglo hiciera el doctor Ángel Fernández Pulido a favor del retorno a España de los sefardíes, la respuesta de la Unión de Estudiantes Sefardíes, con sede en Viena, que fue redactada por el doctor Levi, más tarde gran rabino de Bosnia. Se expresa en la misma

la duda sobre la posibilidad de que la lengua de castilla se convierta en idioma materno de los hebreos balcánicos, por el hecho de que intereses económicos, culturales y sociales los impelen a adoptar la lengua de los países en que viven. Pero proponen que se cuide y purifique el judeoespañol, sobre la base del idioma español moderno, en cuanto atañe a la cultura de los sefardíes, que es valioso preservar.¹³

Más tarde, Kalmi Baruh, en su tesis doctoral, enfrentará nuevamente el problema desde un punto de vista filológico. Analizará la función, el futuro y el significado del judeoespañol en ese momento específico de desarrollo de la cultura sefardí. Asimismo tratará el tema en un artículo en judeoespañol publicado en *El mundo sefardí* de Viena en el que insiste en que la lengua judeoespañola siga siendo utilizada. Krinka Vidaković indica que

todo intelectual que quisiese comprometerse con la emancipación social y cultural de los sefardíes tenía que escribir en esa lengua. Partiendo propiamente de esta actitud y de la necesidad de trabajar en la emancipación de la masa sefardí, todos ellos utilizaban esa lengua –no con objetivos artísticos sino educativos– porque muchos sefardíes, incluso, no conocían otra lengua en aquel tiempo. El segundo objetivo que se propusieron fue: la recopilación de la tradición oral en

¹² Vidaković, *op. cit.*, p. 57.

¹³ Gaon, Salomon, “Svetska federacija i njen Kongres u Jerusalimu, 1954” (La Federación Mundial y su Congreso en Jerusalem, 1954), en *Jevrejski Almanah*, , Beograd, 1955-1956, p. 217.

judeoespañol, para que algo de ese material se salvara del olvido, como documento histórico y material para investigaciones científicas.¹⁴

En el mencionado artículo “Muestras publikaciones en espanjol”, Kalmi Baruh especifica, con respecto a la lengua, que la redacción del periódico había optado por el “modo fonetiko ke es skrivir komo se melda i kon letras latinás”.¹⁵ La misma Bohoreta se alinea a estas posiciones y unos años más tarde escribirá:

Vo prokurar de espiegarme lo mas claro posible! en un tono popular, ke me entiendan la mas parte del publiko. Me siervo de fonetika –eskrivir komo se avla porke [...] ansina dan posibilidat de azerse meldar de todos los ke konosen los karakteres (letras) latinás.¹⁶

La vida judía y *La voz judía* editan, pues, sus notas en serbocroata y judeoespañol redactadas con caracteres latinos. Abandonan el uso de la escritura *rashi* que era habitual en otros periódicos sefardíes que seguían la tradición secular de escribir en aljamiado.

En el artículo de *La vida judía* que hemos citado, la redacción también invita a los colaboradores a traducir del alemán y del ídish y subraya que dichas traducciones tienen que dar una visión de la rica literatura producida en estas lenguas. Encontramos así las traducciones de autores como Isaak L. Peretz, David Pinski, Morris Rosenfeld y más tarde en *La voz judía* traducciones de Jaim Najman Bialik, Shalem Asch y muchos otros.

La voz judía seguirá cultivando y trayendo los cuentos de las mejores plumas que creaban en ídish, hasta el cese de su publicación en abril de 1941. Es seguro que la presencia de estos maestros de la palabra escrita de una literatura que tenía una larga tradición influyó sobre la creación literaria en Bosnia.¹⁷

¹⁴ Vidaković, *op.cit.*, p. 62.

¹⁵ Nezirović, *op. cit.* pp. 565-566.

¹⁶ *Sefardska žena u Bosni* (La mujer sefardí de Bosna), Sarajevo, Connectum, 2005, p. 42.

¹⁷ Nezirović, *op. cit.*, p. 568.

En este contexto, siendo una colaboradora partícipe y constante, Laura Papo publica sus cuadros de costumbres.¹⁸

Cuadros de costumbres sefardíes de Bosnia

En Bosnia los primeros textos escritos en prosa aparecen a comienzos del siglo XX. Los intelectuales sarajeuitas se inclinan hacia el cuento breve “que para ellos se convertirá en una especie de género «nacional»”.¹⁹ Según Muhamed Nezirović,²⁰ centenares de publicaciones de cuentos breves, bocetos, retratos y anécdotas hablan del significado que ocupa Sarajevo dentro del panorama de la literatura judeoespañola. Un intenso desarrollo de la actividad literaria centrada en la escritura de breves cuadros de costumbres se manifiesta en Bosnia a partir del año 1924.

El primer cuento publicado es “Rekordos de mis čikezis”²¹ de Avram Romano-Buki (1894-1943), autor que abre la temporada del cuento breve sefardí y en cuyos textos encontramos algunas de las temáticas que caracterizarán los futuros cuadros de costumbres. Uno de ellos es seguramente el encuentro y desencuentro entre las generaciones que, más allá de las circunstancias inmediatas y locales, es un tema que las trasciende y aparece como un motivo universal. Así como sucede por lo general, los jóvenes se inclinan al cambio y a la renovación, mientras que los mayores observan perplejos las transformaciones y aclaman otros tiempos mejores enraizados en la tradición. Lejos de ser planteado como un conflicto insoluble, los autores sefardíes bosnios tratan esta temática a menudo con delicadeza y humor, hasta con cierta indulgencia y docilidad, sin que ello quite la determinación y convicción de las posturas juveniles. Es un tema que adquiere características didácticas y en el cual emergen con claridad algunos valores éticos que remiten a prácticas de la vida cotidiana. Más que las rebeldías y la obstinación de las posiciones, aparecen la reflexión y la

¹⁸ Eliezer Papo publica “Estado de la investigación y bibliografía anotada de la obra literaria de Laura Papo ‘Bohoreta’”, en *Sefarad*, *op. cit.* pp. 123-144, y divide la prosa de Bohoreta en: tres novelas (donde aparecen los títulos tratados por nosotros), siete retratos y dos anécdotas. M. Nezirović, en *Jevrejsko španjolska književnost*, *op. cit.*, p. 599, presenta quince títulos de la autora sin distinción alguna, incluyendo entre ellos también algunos artículos.

¹⁹ Nezirović, *op. cit.*, p. 565. Esta traducción y las que siguen del original serbocroata al español son de A.C. Prenz.

²⁰ *Ibidem*, p. 563.

²¹ *Jevrejski život*, 30, 1924 p. 4.

necesidad de comprensión por parte de unos y otros. Escribe Buki en “Rekordos de mis čikezis” en el que afloran los recuerdos de la infancia y juventud del autor y algunas conversaciones con el padre:

Foe una čika malatija, ki sufrijo mi padri, di la koala i agora tanbijen sufrin mučos. I es, ki mi padri no si pudi imažinar, ki su iziko un dija si va azer ombre, el koal va ser kapači di konsiderar i đuzgar, todo loke izo su padri kon el, si foe boeno, đusto i provečozo o no.²²

En los cuadros de costumbres de los autores sefardíes bosnios se destaca la sutil capacidad de observación que los mismos poseen con respecto a las situaciones vividas por los miembros de la comunidad. Participamos de descripciones penetrantes y agudas como asimismo amenas o hasta divertidas. Algunas de ellas también son motivos comunes a otras literaturas como, por ejemplo, las vicisitudes de quien asiste por primera vez a un espectáculo teatral o cinematográfico y se halla confundido en ese cruce entre realidad y ficción. Es el caso del breve boceto de Moise (Avram) Finci (1903-1941), que narra las vicisitudes que tiene que enfrentar Tijo Jako en una sala cinematográfica después de haber sido convencido por sus hijas a participar en la función.²³ El narrador observa la oscuridad, las personas desconocidas a los costados, se fija en los espectadores de atrás que no ven a causa del fez demasiado alto del anciano y que se ríen; cuando los de adelante lo insultan él comenta: “No puedes manear, no puedes avlar, no puedes toser, no puedes jevar fes alta, no puedes afumar i todo esti pagar adelantado.”²⁴ Emerge un retrato con un fuerte color local en los personajes y acontecimientos narrados y, asimismo, un colorido expresivo en las formas de hablar. Los temas tratados en estos cuadros de costumbres, más allá de remitir a la vida cotidiana de la comunidad, revelan también la intención estética de los autores. Se pintan hábitos, conversaciones, comportamientos, situaciones. Los personajes enfrentan dificultades laborales, se confrontan con sus creencias y pensamientos, reaccionan ante

²² Nezirović, *op. cit.*, p. 578.

²³ *Tonfilm*, en la sección *Para noče de šabat*, *Jevrejski glas*, 18,1933, p. 5, en Nezirović, *op. cit.*, p. 609.

²⁴ *Ibidem*.

situaciones inesperadas. Si, en algún momento, nos transmiten gracia y humor, en otro nos producen desorientación y torpeza. Como hemos ya dicho, las generaciones se enfrentan, pero también comparten momentos comunes en las fiestas, los casamientos, en los lugares de culto. Los escritores se dirigen a un lector que conocía su propio ambiente, que se reconocía en los personajes, en sus actitudes y su sentir y, sobre todo, en su lengua. Se establece así una suerte de complicidad entre autor y lector en la cual obran también convenciones, sentimientos, conocimientos tácitos.

“Un triste sponzorio”²⁵ de Avram Romano-Buki encierra algunos de los aspectos mencionados. Según Nezirović, se trata del mejor cuento escrito por el autor que describe un atmósfera de la ciudad de Bitolj: “Las kazas i bašas i skuras i las kvalas moran a dos o tres famijas [...]”²⁶ El paso de la vida cotidiana es narrado en toda su simplicidad y gracias y, al mismo tiempo, en su conflictividad, en ese punto en el que confluyen el tiempo y el espacio, la vida y la muerte, para marcar el destino humano:

[...] Ansina va pasando la vida en el geto. Ansina es oj, ansina foe atras sjenis di anjus i ansina va ser finke keru ke il geto egzisti [...] Estu foe in una manjanika di este invjerno. Mućus diđjos del geto si rekožeron delante de una kaza. Va ser levaja. Murjo una povera mužer manseva. [...] Las rohecas dizin ke la defunta no si deša lavar. Intoartu las manus –lonđe seja– i se poedin del todo inderečar. E loke si fazi agora, demandan la đente. Komo loke si fazi dizin las rohecas. Ja si savi. Premi ke venga otra a lugar de eja in su kaza. Kale pešin el marido ke spozi a una ermana di eja i pešin (ilugu) va inderečar las manus. No es primera vez desgrasjadamente ke nos akapita semežante.²⁷

La familia interviene de inmediato haciendo casar a Strejika, de quince años y hermana menor de la difunta, con el viudo; él acepta, pero la joven tiene que traer su dote. Se abre el trato entre el padre de la muchacha fallecida y de la joven prometida y el ex y futuro yerno. Se llega al acuerdo, sólo Strejika grita “No kero, no keroooo.”²⁸ Aquí volvemos a encontrarnos con otro tema que trasciende las circunstancias locales y que remite al

²⁵ *Jevrejski glas*, 1930, en Nezirović, *op. cit.*, pp. 581-583.

²⁶ *Ibidem*, p. 582.

²⁷ *Ibidem*, p. 582.

²⁸ *Ibidem*, p. 583.

conflicto entre el deseo personal y los intereses, ya sea individuales, ya del medio cultural. La madre le responde: “Kajada stati mi fiža. Ansina kali ke seja.” Y el rabino reflexiona: “Ah geto, geto, luke tu ainda no skondis in ti? Sponzorjos alado de moertas, bivdus de vinti anjos i nuvjas de kinzi anjos.”²⁹

Va a ser el mismo Buki quien incentivará la escritura en Bohoreta a partir del cuento “Dos vizinas en el kortižo”³⁰ centrado en las conversaciones de dos vecinas sefardíes que critican las actitudes demasiado modernas de las jóvenes. Según las dos vecinas, en una época, las jóvenes esperaban al prometido en sus casas, ahora todas van a la escuela y son hasta capaces de cambiar de religión (*aboltar la lej*) con tal de casarse.

Laura Papo, con una posición distante con respecto a la que se desprende del texto de Buki, trata este tema desde perspectivas diferentes. Más tarde, definirá sus posturas en el ensayo “La mužer sefardi de Bosna” (1931), que será el resultado de reflexiones iniciadas ya en el año 1916. Cabe recordar que Laura Papo estudia en la escuela de la Alliance Israélite Universelle entre 1900 y 1908, durante su permanencia en Estambul. Seguramente, esta experiencia marca sus reflexiones posteriores. Desde muy joven, la autora había sentido la necesidad de poner en el centro de sus consideraciones la valorización de la mujer sefardí. A Buki, Bohoreta le responderá con el escrito “Madres”. Reiterará esta temática en los dramas y textos en prosa como veremos en los cuentos “Morena” y “Linda”, donde los personajes, dos jóvenes mujeres de dieciocho años, discuten con sus propios padres sobre la voluntad de decidir sobre sí mismas y en ambas la autora subraya la importancia de haber estudiado. El acceso a la educación y la cultura en condiciones de igualdad con el hombre constituye el principio fundamental en el cambio pregonado por Bohoreta, en consonancia con las incipientes oportunidades que brindan las nuevas condiciones sociales, a las cuales no es ajeno el carácter intercultural de la sociedad de Sarajevo. Los nuevos tiempos se manifiestan también en la limitada comprensión del cambio por parte de los mayores. Así, por una parte, el padre de Morena se burla con ternura de la hija, sin saber cómo debe llamarla

²⁹ *Ibidem*, p. 583.

³⁰ *Jevrejski život*, 33.1924, p. 3. Con respecto a esta polémica: Nezirović, *op. cit.*, pp. 585-586; Papo, E., “Entre la modernidad y la tradición, el feminismo y la patriarquía: Vida y obra de Laura Papo “Bohoreta”, primera dramaturga en lengua judeo-española”, en *Neue Romania*, 40, 2010, pp. 97-117.

después de que ha acabado los estudios universitarios: “Seniora, profesora, doktora, - loke sos alkavo?- tanto gastí i no se lo ke sos, aj, aj baavonot.”³¹ Por otra parte, sin embargo, su tono cambia cuando Morena le comunica que se casará con Reuben, el otro personaje del cuento. Dice el padre: “Ja me lo pensí jo! Estas ermas eškoladas para mučacas no apran a bueno! Azen lo ke keren, se apalavran! Vites tu! Patronas i senjoras se azen solas [...]” y agrega después de expresar que él no dejará que se realice esta unión: “Refranim viežos son mežores ke vuestros livros!”³²

El mismo contraste, aunque en una situación diferente, aparece en el cuento “Linda”. También allí, la comprensión paterna adolece de una limitación cultural y asume, por lo tanto, un comportamiento contrastivo cuando se enfrenta a una situación nueva, inesperada. El padre de la protagonista, el rabino Moše Avidor, ingenuamente le dice a la hija: “me alegro ke vas a aser buena, ama de tu casa, a su ora la buena”.³³ Frente a la declaración de su padre, Linda sin titubeos responde: “dešemos esto mi padre, jo no vo ser nunca duenia de mi kaza!”.³⁴ La casa, con todo cuanto la misma representa para el padre – en primer lugar, la protección–, tiene para Linda el significado de una limitación de su libertad. Inicia, así, una disputa cuyo desenlace será liberador para ambos, pero que no estará exento de reproches mutuos e incomprensiones propias de la distancia entre generaciones.

Laura Papo Bohoreta y sus cuadros de costumbre

Morena, la protagonista del primer cuento publicado por la autora, es una joven alegre y determinada que enfrenta acontecimientos de vida que podemos definir, simplemente, habituales, pero también altamente significativos: la conclusión de sus estudios secundarios, la universidad, el casamiento, el nacimiento de su hijo. Bohoreta nos conduce a través de esta cotidianidad con ligereza y desenvoltura, logrando crear, a través de un lenguaje tanto esencial cuanto expresivo, atmósferas intensas y profundas como son las evocaciones de Oriente o el encuentro de los estudiantes judíos en Alemania, que –después de haber vivido un episodio desagradable de antisemitismo en el que jóvenes alemanes se

³¹ *Jevrejski život*, 44, 1925, p. 5.

³² *Ibidem*.

³³ *Jevrejski glas*, 19, 1928 p. 4.

³⁴ *Ibidem*.

manifestaban a favor del *numerus clausus* en las universidades– se distienden escuchando las melodías de Bruch en silencio religioso. Se despliegan, sin embargo, otros eventos trágicos, como la muerte del hijo de Morena y Reuben y la enfermedad de Morena, tratados a menudo de manera descriptiva sin perder por ello su intensidad dramática. Escribe Eliezer Papo que Bohoreta

[...] ya en su primera novela puso de manifiesto una asombrosa capacidad de crear personajes femeninos profundos, convincentes, vivos y con un rico mundo interior. La autora prestaba oídos a los sentimientos de sus personajes, era consciente de sus características y lograba transmitir sus mensajes al lector.³⁵

El cuento “Morena” se abre con un *motto* que dice: “Las morenas hizo el Dio / Las blancas hizo el platero / Vivan las njinjas morenas / Ke por ejas muero jo!”³⁶ Laura Papo a menudo utiliza en sus textos –ya narrativos, ya teatrales– refranes, dichos, *motti*, versos y estrofas populares, poemas antiguos reelaborados o compuestos por ella misma, como también *romansas*, lo cual revela un acentuado interés de la autora por la literatura tradicional. Morena es “ermoza komo su idad, alta espigada, kavejos pretos a ondas, el ten moreno sangrudo, kemada del sol ke la ninja nunca fujia.”³⁷ Desde las primeras líneas, la autora nos sitúa a orillas del Miljačka, el río bosnio que atraviesa la ciudad de Sarajevo. Unos jóvenes están festejando la conclusión de los estudios secundarios y pronto se dividirán para asistir a la universidad en el extranjero. Morena desea ir a París; Reuben, a Praga, aunque en los episodios siguientes los veremos estudiantes en una universidad de Alemania. Morena se siente “liviana komo estas nuves ke eskondieron el sol.”³⁸ Querría saltar, gritar, “abrasar la tiera, los arvoles, todo loke admiro.”³⁹ Reuben, en cambio, es pensativo e introverso. Los jóvenes reflexionan sobre la belleza de la ciudad y sobre lo que

³⁵ Papo, E., “Entre la modernidad...”, en *Neue Romania*, *op. cit.*, p. 106.

³⁶ *Jevrejski život*, 35, 1924, p. 2.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

Reuben llama “sabores y ermozuras de Oriente”,⁴⁰ a las que les siguen consideraciones sobre “el aire tragiko del Europejo.”⁴¹ Aquí, Bohoreta expresa algunas ideas sobre la idiosincrasia del hombre y de la mujer. Así, por una parte, hace referencia al “idealismo” del hombre, centrado en querer resolver los problemas del mundo y, por otra, a la “fantasía” que, según Morena, caracteriza a la mujer. Retomando los versos de Edmond Haraucourt de “Rondel del adió”, quizás más conocidos por la versión musical de Francesco Paolo Tosti, “Chanson de l’adieu”, Reuben declara que no quiere abandonar Sarajevo: “Eh! Mi Morena, ami me peza de dešar mi sevdad de nasimiento. Espartir es un poko murir!”⁴² Esta declaración sentimental le da la posibilidad a Morena de describir con admiración su ciudad natal:

Ves, en esto tienes razon. Oj la manjana, kaminando por las kaležas turkas, miri todo kon otros ožos! Deskuvri ermozuras ke fin oj apenas las sospiçi. Orientie, Oriente kuinto sos ermozo! Vites las kajes de pijedregales redondos? Vites akeja kjetud de sus kazas? Otro mundo! Lindo nuestro Saraj! En el centro tramvajes, autos, un poko mas longje el Levante kon sus ermozuras enkantanderas, sus mahales kjetas! Todo esto kale un aženo ke mos aklare lavista para verlo, para admiraldo!⁴³

A Reuben le causa gracia la forma poética en la que se expresa la joven y se burla. Ella reanuda su pensamiento y describe la paz de los cementerios: “la muerte no toma ondi ejos el aire tragiko del Europejo. Ejos kon sus mezarlikes en kada kaleža, azen a la persona ser amiga de la muerte i esperalda komo un vijaže plaziente.”⁴⁴ Morena se asombra ella misma de sus pensamientos, jamás se ha detenido sobre ellos. Se pregunta por qué cuando vamos a perder algo o a alguien es en ese justo momento donde nos damos cuenta de lo que representa para nosotros. Morena concluye su reflexión observando a los hombres de la ciudad: “Miralos kaminar! Ke reposo! Non biven presto komo mozotros. Sus movimientos non traden prisuras, afanes, biven i esperan loke les traje el dija de amanjana!”⁴⁵ Reuben no

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

entiende, siendo ella tan activa y laboriosa, cómo le puede gustar esta lentitud. Morena ríe y subraya algo que le predica la *viježa*, su madre, que en todo la sostiene. “Pesensja, kreensija en el destino son premurozas para la vida.”⁴⁶

Después de intercambiar algunas ideas sobre el futuro estudio universitario, el primer episodio se cierra con la declaración de amor de Reuben. Morena nota que el joven está por decirle algo serio, desde hace tiempo se había dado cuenta de que detrás de “sus despeços i kontradiksiones” escondía un sentimiento “ermoza i puro.”⁴⁷ Queriéndolo rescatar de esa situación tan delicada: “Kon su temperamento alegre [Morena] le empeso a kantar i akompanjar koi palmas”.⁴⁸

Morena me jama, el ižo del rej

Si otra vez me jama, kon e me ire!

- Mirala! Romansas. De onde ti vijene esta fantazija?

- De mi nona! Ha, ha, ha!

- Komo dizes? Ken te jama?

Morena me jama el ižo del rej

Si otra vez me jama konelmejire!

- Ja te jamo jo, Morena, non te vajas! Keda ondi mi! Ten mi lugar de madre, de ermana i se mi reina!

La njinja vensida, komosionada, su strategija se le fue a moites, se sintio en un momento dičosa, triste i alegre! Sentidos mesklados motivados, de la natura en fijesta de la manjada klara, non tuvo fuersa de responder! Kon un movimijento energiko, le expandijo la mano, le miro los ožos i los vido siceros. Adora Reuben, enkuražado, toko su frente ermoza kon un bezo limpjo i kasto.⁴⁹

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

En los siguientes episodios veremos a Morena y a Reuben enfrentar las vicisitudes que marcarán sus vidas hasta verlos partir de la ciudad de Trieste hacia Palestina: “trokaremos kazal se trokara el mazal”,⁵⁰ dirá Rubén.

La siguiente descripción de Trieste remite a los años fecundos de la ciudad, cuando todo emigrante veía soltar las amarras de los barcos y emprendía el rumbo hacia un destino nuevo.

Ermoza Sivdat de Trieste! ...Ki grande porto! La mar, la gigante! Akea ke solo en su fantazia konesia Morena. Amuchidumbre de dente en el molo!

Tipos estranjos! I la lingua meliodissa italina el dialekto danjado trijestino ke karesa il vido del azeno. El mesažero ke los tenia de transportar a Jafa era un palacio flotante kapolavoro del tehniko naval! Ke novedades. Ke lindos kuadros. Todo esto enkantava Morena. Sus anjos su mancevez tuvieron mas huersa ke su dolor! Empeso a ulvidar. Solo la ora de partir, kuando akel čufleto la izo palpitar, viendo una viezižika abrasar su iža, joro, pensando alos sujetos, ke eja abandono! «Ja viniran i eos ai una vez jo establecida.»⁵¹

El auspicio final de Morena se cumple y los padres los alcanzarán en Jaifa. Así se concluirá el cuento con la siguiente observación de Reuben: ellos, los jóvenes, van a “vivir”, mientras que los padres quieren ir para “morir”: “Ansina lo pensamos, mo lo imaginamos el Erec-Izrael.”⁵²

Con respecto a este texto, algunos críticos han señalado la debilidad del mismo, frente a la fuerza narrativa que se manifiesta en otros relatos. Es oportuno recalcar que se trata del primer cuadro de la autora, el de mayor extensión y, en general, de la literatura sefardí de Bosnia. Las acciones son múltiples y no siempre claramente definidas. Una de las características de la escritura de Bohoreta es que se deja llevar por la necesidad de contar a medida que los hechos acceden a su mente, de modo que su escritura refleja una espontaneidad narrativa cuyos espacios contiguos no necesariamente albergan una unidad de acción. La linealidad narrativa no está dada, pues, por la homogeneidad y el carácter consecuente de las acciones, sino por la espontánea aparición de las mismas mientras va

⁵⁰ *Jevrejski život*, 51, 1925 p. 3.

⁵¹ *Jevrejski život*, 52, 1925 p. 3.

⁵² *Ibidem*.

contando. Esta ruptura del carácter consecuente de las acciones no desmiente, por otro lado, su funcionalidad, producto también de su fluidez estética. Bohoreta transcribe situaciones vividas por sus personajes hasta en los mínimos detalles, sin que resulte claro, solo a primera vista y a un nivel superficial, de qué manera las mismas se insertan en la trama general. Se asiste a una exasperada necesidad de fijar diálogos, de centrarse en el habla de su gente, característica también de sus obras teatrales. Curiosamente, de Laura Papo se subraya a menudo una frase en la cual la autora declaraba que no tenía ambiciones literarias y que su único fin era educar a su pueblo. A esta frase, por cierto equívoca y que entra en contradicción con los méritos de su obra, se debe el que en las críticas de sus contemporáneos se lean objeciones respecto a su falta de estilo, estructura, conocimiento de las reglas de la escritura, sea dramática, sea narrativa. El tiempo hace que lo que fuera una desobediencia de las reglas tradicionales de la escritura se convirtiera después en una suerte de planteamiento modificador y su obra pudiera ser leída a una nueva luz.

Con respecto a “Morena”, el mismo Nezirović destaca que las acciones se entrelazan, muchas partes resultan interesantes, pero no logran involucrar al lector, quizás por la extensión del cuento. Sin embargo, a nuestro parecer, el cuento mencionado es un punto de partida decisivo para su obra posterior, en la que Bohoreta se decidirá por una concisión siempre mayor y, con respecto a “Morena”, optará por una acción narrativa única en un espacio y decurso del tiempo bien definidos.

En el cuadro “Linda-Rikordo de Oriente” una vez más la autora subraya en el título cierta nostalgia del Levante que había quedado en su memoria después de la estadía en Estambul (1900-1908). En este cuadro aparecen motivos ya presentes en “Morena” y, asimismo, otros que reaparecerán en “Dulce de rozas”. En las tres narraciones, la autora siente la necesidad de introducir un texto inicial que, en el caso del cuadro que ahora nos ocupa, son los versículos tomados del libro de Ruth: “Y hue en días, de juzgar a los jueces / Y hue hambre en la tierra. / Andavo varon por morar en campos de Moab / El y su mujer y dos sus hijos”.⁵³ El mismo se reitera a lo largo del cuento y adquiere un significado particular en el desenlace.

⁵³ *Jevrejski glas*, 19, 1928 p. 4.

Los rosadales, la huerta aparecen aquí como un elemento de cohesión entre el padre y la hija, protagonistas del cuadro, a través de cuyos diálogos y estados de ánimo transcurre la historia narrada con sencillez. Ambos asumen posiciones divergentes con respecto al modo de realizar el culto. Linda siente simpatía hacia Nisim Portias, que, para el padre, resulta ser demasiado moderno porque quiere introducir el órgano durante el culto en la sinagoga. A través de la conversación inicial, que se desarrolla en la huerta, vemos delinarse los caracteres de ambos y, asimismo, la intensa relación que los une. Descubrimos que el padre es rabino y que la joven ha perdido a la madre a la edad de dos años y ha sido criada por la segunda esposa, ella también a menudo ausente por ser una persona enferma:

[...] las tres partes del anio manka de kaza, buškando la salud onde la mandan! I ansina Linda alkanso la edad de dieziočo anios sin konoser el karinio afalagador de madre. Estos pensamientos del rabino lo nervavan, su mano flaka afinada de meldador desrepozava su barva kolor de sal i pimienta bien gijada!⁵⁴

Los primeros párrafos del cuento describen una situación casi idílica de complicidad y armonía entre el padre y la hija. Linda le consigue “leče freska munžida así como le gusta al rabino y le sirve unas kuantas dulsuras, golas muj savoreadas de ninios i viejos!”.⁵⁵ Sin embargo, el conflicto se hace inevitable en el momento citado anteriormente, en que el padre alude a que la hija va a ser una buena ama de casa y expresa su desacuerdo respecto de que Portias sea su yerno:

- Su persona te desplaze, o su kariera?
- Su oficio, mi iža! I las innovaciones, sus modas nuevas... El kere introducir un instrumento, tanier al kal... en la keila!
- Tu el kual estudiates en el Seminario de Torino, te revolta tanto el organo, muzika ke akompania en todas tieras koltivadas las oraciones, los kores de nuestros ermanos! Mučo me maravia de veras!
- Y yo me maravio ke tu me vengas enfrente.⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

Linda le reprocha al padre una condición que, a menudo, Bohoreta trata en sus textos y que es la falta de lealtad y el esconder los propios pensamientos. La joven, ante la insistencia del padre que sostiene que nunca entrará el órgano en la Keila y que no le gusta Portias, subraya el hecho de haber estudiado y defiende sus ideas a través de medios de interpretación de la realidad que son propios del padre: “[...] Tu, komo talmudista, saves bien ke la mizeria o rikeza estan en manos del Poderoso. En su poder entregados estan nuestros destinos.”⁵⁷

Aquí el rabino se percata de que el responsable de la reacción de la hija es él porque ha guiado a su “kreatura de una manera europea, le izo conocer verdades talmúdicas la izo asavientarse.”⁵⁸ Silencioso, intenta no herir a la hija; sin embargo Linda reitera sus ideas:

A tu lugar, yo si era pastor de una komuna, a mi una idea sana, nueva no me estremesería! Porke porke atabafaš iniciativas, antes ke naskan! Porke no enkoražar estos bolos, ke la manseveria da! Kon vuestra politika azeš mankar el respekto verso barvas blankas! I azeš sufrir.⁵⁹

La discusión culmina en un llanto desesperado de Linda.

Los yoros la sacudían, y los demidos le salian kurtos y enterumpidos! Ke scena! La penumbra, la media luz entre la noće i la tardada, la klaredad muriendo save dar a todo lo ke entorna una forma mística! A mezmo los arvoles asemežan a žigantes torpes, los težados paresen rovinas! Sin kerer se ezgrime, y las sofriencias del korason humano son, a estas oras, mas agudas ke mientes el sol del dia!⁶⁰

El rabino es, de por sí, un alma noble y trata de serenar a la hija. En la frescura de la noche se escucha cantar y al padre le parece oír la melodía de Ruth. Linda sabía que Nisim tenía que estrenar el órgano la primera noche de Shavuot con este fragmento. Nisim había juntado a los jóvenes de la ciudad y los acompañaba con el hermoso sonido del violín. El instrumento interpretaba el “kante hebraiko, sus modulaciones savrozaz, rikaz de kolor oriental temblavan en el

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

aire”⁶¹ y el rabino Moše Avidor acompañaba con su voz clara a Nisim Portias. Transportado por la música le pregunta a Linda si todo ello es obra de Nisim y si con esta misma canción intervendrá en el templo. La hija besa la mano al padre, el padre la bendice.

En “Dulce de rozas” la autora nos coloca ante una situación un tanto sencilla, por la simplicidad que caracteriza el argumento, cuanto dramática, por la resolución del mismo. Nos encontramos ante una narración circunscripta y extremadamente precisa, definida, cerrada, en la que domina el dolor. Sin embargo, Bohoreta procede por grados. “Dulce de rozas” se abre con un refrán: “Mežor es kaza sin pan / ke no, sin dulce barminam”⁶² al que le sigue la descripción de una animada mañana de verano. La señora Renado, que es *tempranera*, ha recibido de la anciana Zulfa dos ramos de rosas grandes y espinosas para preparar el dulce típico de la zona. Inicialmente, la atmósfera parece remitir a un cuadro colorido y armonioso de vida cotidiana, relajado y prometedor. Sin embargo, ese elemento habitual y necesario en la trama, como es la rosa, se convertirá en una metáfora del cuento mismo. La rosa, con todos sus componentes, sus pétalos, su tallo, su perfume y sus espinas –que es como decir con sus contradicciones– servirá para representar ese punto único e insoslayable en el que confluyen, con sus miserias y sus grandezas, la vida y la muerte, la alegría y la tristeza. Desde la placentera atmósfera inicial, lentamente, la autora conduce al lector hacia la percepción de que las protagonistas, la madre y su hija Klara, están viviendo un mal profundo, ineludible y desgarrador. La autora narra este tránsito sin vanas estridencias, con más indicios que explicaciones. Así, la señora Renado despierta a su hija para preparar juntas en el patio el dulce de rosas, la atiende con ternura, le sirve el desayuno, pero a la joven el café le cae mal, no tiene apetito. Bohoreta explicita el mal que padecen las mujeres con el lenguaje cotidiano que la caracteriza, despertando a través de los silencios, de los gestos de los personajes, de lo no dicho, una pacificadora tensión hacia la tragedia. De este modo, va creando la atmósfera por medio de la presencia de ese elemento alusivo que es la rosa, la cual, con su color vivo, prosperidad y dulzura, remite a la vida, a la renovación, a la circularidad de los ciclos naturales. Klara dice que el perfume de las rosas haría revivir a los muertos, se complace de la hermosa mañana en la que solo el canto de los pajarillos quebraría el silencio. Pero, la rosa con sus espinas impone la amarga realidad, despierta el recuerdo, hace revivir el sufrimiento. En un crescendo delicado, la autora nos conduce hacia el desenlace trágico, contenido, amargo. Al

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Jevrejski glas*, 31, 1932 p. 2.

observar los brazos delgados y amarillentos de la hija, su rostro pálido que contrasta con los colores vivos de las rosas, la madre comprende en un instante que la hija no está bien y comienza a llorar. Y aquí aparece otra característica de la escritura de Bohoreta, el decoro, que constituye casi un procedimiento poético. Lloran ambas, aunque la culpa de los rostros mojados la atribuyen al rocío de las rosas. En un juego de complicidad entre la madre y la hija, pero, fundamentalmente, por preservación y cuidado de la una hacia la otra, esconden y callan el propio dolor. No se trata tanto de una resignación, como de la asunción de las contradicciones a que nos somete la vida. La señora Renado se consuela en la esperanza de que la hija supere la aflicción que le ha causado el nacimiento de un hijo muerto. No va a ser así. Bohoreta hace intervenir nuevamente a la rosa para decirnos que después de muchos años, cuando la madre veía los potes de dulce rosado, revivía el dolor de la pérdida de su hija Klara.

Este breve cuadro, según Nezirović, nos acerca a una historia conmovedora en su trágica belleza. Los sentimientos tiernos del alma, el alma de Bohoreta, se expresan con fluidez en una obra que representa el ápice, de la prosa de la autora.⁶³

Ese símbolo que es la rosa, con sus contradicciones internas, deriva finalmente en un oxímoron que resume toda la sustancia del cuadro. Así, con extrema síntesis y belleza Laura Papo cierra su narración: “Dulce de rozas! Ke dulce amargo para mi! I nunca mas en su vida no lo gosto!”⁶⁴

⁶³ Nezirović, “Estudio preliminar”, en Papo Bohoreta, Laura, *Sefardska žena u Bosni (La mujer sefardi de Bosnia)*, Sarajevo, Connectum, 2005, pp. 26-27.

⁶⁴ *Jevrejski glas*, 31, 1932 p. 3.

Transcripción de la versión original

Dulce de rozas

Mežor es kasa sin pan
Ke no, sin dulce barminam.

Amanesio un dia de martes de enverano! Dia deskansado de despues de ševuot. Akel rižo riko de verduras se aze liviano i presto. Onde la Senjora Renado ke era tempranera esta todo muet, alas nueve de la minjana. Komo si a ea se le demandava. La vieža Zulfa le trušo oj a las madruggas dos bogos de konđa grandes y fieros. I en kaza de sus padres era la hanuma de vizindado la provianta de rozas para dulce! Ke bogos! Jenos komo el guevo. Ken va alimpiar este bendičo rozero! Ken va kitar tanta koronika verdes, kupas relumbrantes komo ezmeraldas! La simiente endorada al dukado! Bueno aj di fečo!

A pasikos de fada entra en la kaza a la parada i prekura de ver, si su iža grande se esparto! A su iža grande y regalada, Klara, rezim parida, ea se la trušo a su kaza, entero un meziziko para la govarnar!

Al entrar de la madre, la manseva se esperto.

– Ketal durmites anoče, Klara mi bien! Komo ti parese oj?

– Sudu demaziado mučo. Los parpalos me pezgan, komo si eran de fieros!

– Komo todas las rizin paridas, bien de la madre! Pasensia, ja pasara i esta flakeza.

– Ja vide i otras primerizas! Komo jo me atemi, no se afino ninguna!

– Ajdi mis ožos! Alevanta, afreskate! Kon loke lavaš la vuestra kara? “Lavo la jo kon agua rozada!”

– Bodas aj, manači!

– No, me dio ganas di kantar! I saves loke merki, kerida de la madre?...

– Konđa, fiza grande i muča! Vamos a fazer dulce de rozas.

– Oooh, oooh, konđa – sospiro la mansevika. Luego le trušo la madre los dos bogos.

I komo ke no sospire, jevo nuevi mezes, sufrio, vido la muerti al ožo, le nasio un ižo sano normal, i dizen ke estuvo ermozo ma, ... muerto! Salio kon manos vazias. Ni el amor del marido, ni la kerensia de madre i padre no la afalagavan. A ea le estava

korkomiendo un mal eskondido, falso ke estava enganando a todos los sujetos – solo no a si mesma.

– Ajde alevanta! La komida tenemos pronta. Tu estas bečara kon salud i vida, señor no viene a almorzar, fin esta tarde alkansamos alimpiiar las rozas, i fazer el dulce, ke en fiestas i alegrías mos se gaste. Amen! Amen!

La manseva se hue al banjo, se afresko i se troko, entre mientes la madre ja vino kon la tabla de kave, i las golikas ke todas las madres inventan para estimar a sus kriaturas.

Negro se le va el kave. La malata no tiene appetite.

– Vamos manači al avli! Aji alimpiaremos las rozas!

Un korason espežo del otro. – I jo pensi komo ti. I debašo del viezo nogal, de akel arvole de muezes ke da muča solombra, se asentaron las dos muzeres.

Ensima de la meza estiro un panjo blanco a la nieve, i aji esparzio la madre los dos bogos de rozas salvažes embotonadas i desfožadas!

– Oooh! Manači, me parese ke este guezmo aribivia i muertos! Riflava i guezmia! Bendičo ke krio kozas buenas! Mi madre, triste del ke se muere!

– Mira tu de te samar! A ti te kedo este penser?

– Đustu porluke i jo...

– Lukeee?

– No diše mada manači.

I empesaron a limpiiar las rozas. – Ke ermosa manjanada! El avli limpio de piedrigales enfloresidos de pies de ruda i otras flores. La mahale repozada. Solo los kantes de los pašarikos del nogal aribivian un poko esta kajadez.

La manseva maneava las rozas i la madre la mirava. Ke manos flakas, amarijentas al marfil. I la kara ja le tenia solombras. I alado de la kolor biva del rozero vido la madre la primera vez, ke a su iža no la tiene del entodo buena. I una lagrima grande asolada, renguensoza le kajo de kada ožo! Uf, kuantto dava ea porke se vajgan atras, para ke no le prema tomar tavajol. Ke no la den de mano, por morde de la iža. Ke se vajgan atras de onde kajeron, o ke se eskondan en las rugas de la kara!

Instintivamente alevanto la mansevika la kavesa.

– Luke guaja mama?

– Ah barminam mi fiža! Kifi tomo las rozas a punjados, las guezmo, me kedo alguna gota de rosio en la kara.

– I a mi mi akapito lo esteso. Miri pingias. Me se mozo la kara entera.

Poveras de eas! Se akajaron! Se entendieron! I una a la otra le respekto el dolor!

Kuando a las siete de la tarde kanto el muezin de la miskita el ikindia la madre i la iža ja seravan los potes de asukre rozado. A kaka potiziko lo akompanjava la madre kon la mezma bendision.

– En alegria mos se gaste, patron del mundo! Di amen, mi fiža!

– Ja esta dičo de kuando!

I la madre se dizia entre si. Si es por el fižo nasido muerto ke se korkome, ja venira otro, i la madre ja la va gobernando, i los banjos ja fazeran su provečo, i kon ajuda del Dio ja se me sanara!

No se sano. No ajudo nada. No tuvo mas vidas la mansevika! Se afino, i kuando las guertas kedaron sin rozas, Klara, la iža regala de su madre se amurčo komo eas salida sukot! Malogramientos komo mučos!

Zulfa no trušo mas konda. I despues de anjores i panjores, kuando la viežizika via ašukre rozado, se le aribivia su dolor komo los primeros momentos del malogramiento de Klara.

– Dulse de rozas! Ke dulce amargo para mi!

I nunca mas en su vida no lo gosto!

Versión libre en español moderno

Dulce de rosas

Mejor es kasa sin pan
Ke no, sin dulce ¡barminam!

¡Amaneció un día martes de verano! Día de descanso después de Shavuot. Aquel arroz rico de verduras se guisaba con facilidad y rápidamente. En casa de la señora Renado, que era madrugadora, estaba todo silencioso, a las nueve de la mañana. Como si fuera a pedido. La vieja Zulfa le trajo hoy a la madrugada dos ramos de rosas grandes y espinosas. ¡Y en la casa de sus padres ella era la buena moza del barrio, la que proveía las rosas para el dulce! ¡Qué atados! Llenos como el huevo. ¿Quién va a limpiar este bendito rosedal? ¿Quién va a sacar tantas coronitas verdes, copas brillantes como esmeraldas, semillas doradas como monedas? ¡Buen trabajo este!

¡Con pasos de hada entra en la casa y se detiene, y trata de ver si su hija mayor se despertó! ¡A su hija mayor y única, Clara, recién parida, ella la trajo a su casa un mesecito entero para cuidarla!

Al entrar la madre, la joven se despertó.

– ¿Qué tal dormiste anoche, Clara, mi bien? ¿Cómo estás hoy?

– ¡Transpiré mucho! ¡Los párpados me pesan, como si fueran de hierro!

– ¡Como todas las recién paridas, bien de la madre! Paciencia, ¡ya pasará esta debilidad!

– ¡Ya vi a otras primerizas! Como yo temía, ¡ninguna se afinó!

– ¡Vamos, mis ojos! ¡Levántate, refréscate! ¿Con qué lavas tu cara? (*Cantando*) “La lavo con agua de rosas.”

– ¡Hay bodas, señora madre!

– ¡No, me dio ganas de cantar! ¿Y sabes lo que compré, querida de la madre?...

– ¡Rosas, tamaño grande y muchas! ¡Vamos a hacer dulce de rosas!

– Oooh, oooh, rosas – suspiró la joven.

Luego le trajo la madre los dos grandes ramos. Y cómo no suspirar, llevó nueve meses, sufrió, vio la muerte ante sus ojos, le nació un hijo sano y normal, y dicen que era hermoso pero... ¡muerto! Salió con las manos vacías. Ni el amor del marido, ni el cariño de la madre y del padre no la consolaban. A ella le estaba carcomiendo un mal escondido, mentira que estaba engañando a todos los suyos – solo a sí misma.

– ¡Vamos levántate! La comida está lista. Tú eres de buen talante, con salud y vida, tu padre no viene a almorzar y esta tarde alcanzamos a limpiar las rosas y hacer el dulce, que en fiestas y alegrías se nos termine ¡Amén! ¡Amén!

La joven fue al baño, se refrescó y se cambió, mientras tanto la madre ya ha llegado con la bandeja de café, y las galletas que todas las madres inventan para mimar a sus criaturas.

A Clara, el café le cae mal. La enferma no tiene apetito.

– ¡Vamos mamita al patio! ¡Allí limpiaremos las rosas!

Un corazón espejo del otro.

– Yo pensé lo mismo que tú.

Y debajo del viejo nogal, de aquel árbol de nueces que da mucha sombra, se sentaron las dos mujeres.

Arriba de la mesa extendieron un mantel blanco como la nieve, y allí espació la madre los dos ramos de rosas salvajes apretadas y deshojadas.

– ¡Oooh! ¡Mamá, me parece que este perfume reviviría a los muertos!

Suspiraba y olía.

– ¡Bendito quien creó cosas buenas! ¡Mi madre, triste del que se muere!

– ¡Procura curarte! ¿A ti te quedó este pensamiento?

– Justo por lo que también yo...

– ¿Qué?

– No dije nada mamá.

Y empezaron a limpiar las rosas. ¡Qué hermosa mañana! El jardín limpio de piedras, florecido de arbustos de ruda y otras flores. El barrio tranquilo. Solo los cantos de los pajaritos del nogal revivían un poco este silencio.

La joven movía las rosas y la madre la miraba. ¡Qué manos flacas, amarillentas como el marfil! Y la cara ya tenía ojeras. Al lado del color vivo del rosal vio la madre por primera vez, que su hija no estaba del todo sana. Y una lágrima grande acongojada,

avergonzada, le cayó de cada ojo. Uf, cuanto daría ella para que vuelvan atrás, para no tener que tomar el pañuelo. Que no tuviera que mover la mano por amor a su hija ¡Qué se vuelvan atrás de donde cayeron, o que se escondan en las arrugas de la cara!

Instintivamente levantó la joven la cabeza.

– ¿Qué pasa mamá?

– ¡Ah Dios no quiera, mi hija! Tomé un puñado de rosas, las olí, me quedó alguna gota de rocío en la cara.

– Y a mí me pasó lo mismo. Miré las gotitas. Pero se me mojó toda la cara.

¡Pobrecitas ellas! ¡Se callaron! ¡Se entendieron! ¡Y una a la otra se respetaron el dolor!

Cuando a las siete de la tarde el muecín de la mezquita cantó la oración vespertina, la madre y la hija cerraban los potes de azúcar rosado. A cada potecito lo acompañaba la madre con la misma bendición.

– “Para que lo comamos en alegría, señor del mundo.” ¡Di amén, mi hija!

– ¡Ya está dicho cuándo!

Y la madre se decía para sí. Si es por el hijo nacido muerto que se consuele, ya vendrá otro, y la madre ya la va cuidando, y los baños harán su provecho, y con ayuda de Dios ya se sanará.

No se sanó. No ayudó nada. ¡No tuvo más vidas la jovencita! Adelgazó, y cuando los jardines quedaron sin rosas, Clara, la hija única de su madre se murió como ellas a la salida de Sucot! ¡Desgracias como muchas!

Zulfa no trajo más rosas. Y después de años y más años, cuando la viejecita veía azúcar rosado, se le revivía el dolor como los primeros momentos de la pérdida de Clara.

– ¡Dulce de rosas! ¡Qué dulce amargo para mí!

Y nunca más en su vida lo comió.

Breve glosario

muet = silencioso.

bogo = paquete, ramo

kondža (o kondja) = rosa

provianta = proveedora.

kupas (o kopas) = copa

fada = hada

manači = ¡mi madre!

merkar = comprar

afalagar = consolar, calmar, satisfacer

bečara = "bechera" = habilidad, capacidad. En este caso figurativamente "sana".

trokar = cambiar

desfožado = sin hojas

riflar = respirar

renguenzosa = avergonzada

morde = "para morde" o "por morde" = a causa de

guajar = suceder algo

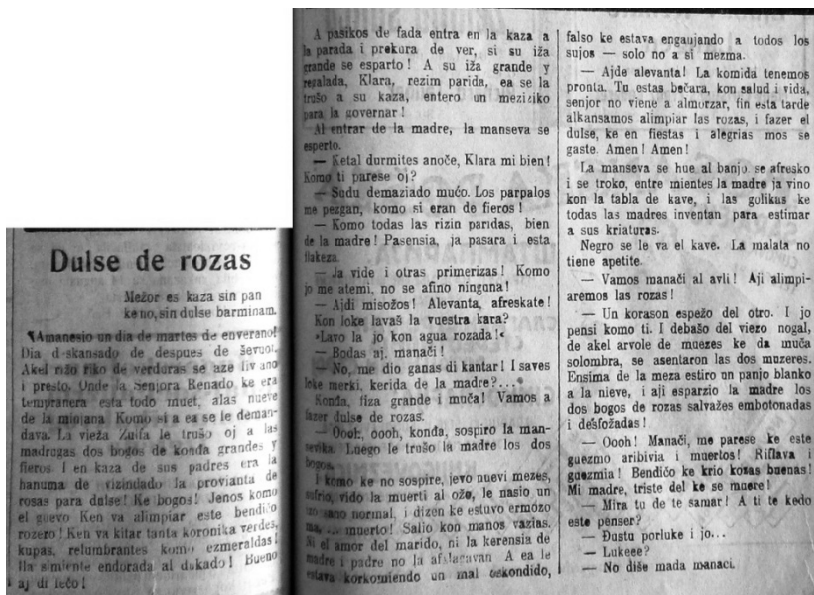
kifi = de "kefi" = según, de acuerdo con

pingia = de "pinga" = gota, gotita, o alguna mancha pequeña.

amurčar (o amurchar) = marchitar

anjores i panjores (o anyores i panyores) = hace muchos, muchos años

malogramientos = desgracia o muerte prematura; de "malograr" = dañar, deteriorar.



Dulce de rozas

Mezor es kaza sin pan
ke no, sin dulce barminam.

Amansio un dia de martes de enveranof
Dia d' skansado de despues de seroof.
Akel nio fiko de verdaras se aze liv' ano
i presto. Unde ja senjora Benado ke era
tomprana esta todo muet, alas nueve
de la miniana. Komo si a ea se le demar-
dava. La vieza Zulfia le trufo oj a las
madrogas dos bogos de konda grandes Y
fieros. I en kaza de sus padres era la
hanuma de vizindado. Ja provianta de
rozaz para dulce! Ke bogos! Jenos komo
el guevo. Ken va alimpiar este bendito
rozero! Ken va kitar tanta koronika verdes,
kupas, relumbrantes komo ezmeraldas!
Ila simiente endurada al dukado! Bueno
aj di tefo!

A pasikos de fada entra en la kaza a
la parada i prekura de ver, si su iza
grande se esparto! A su iza grande y
rezalada, Klara, rezim parida, ea se la
trufo a su kaza, entero un mezikiko
para la govarnar!

Al entrar de la madre, la manseva se
espero.

— ¡etal durmites anoche, Klara mi bien!
Komo ti parese oj?

— Sudu demaziado muco. Los parpalos
me peggan, komo si eran de fieros!

— Komo todas las rizin paridas, bien
de la madre! Pasensia, ja pasara i esta
flakeza.

— Ja vide i otras primerizas! Komo
jo me atemi, no se afino ninguna!

— Ajdi misozos! Alevanta, afreskate!
Kon loke lavaš la vuestra kara?

— ¡Laro la jo kon agua rozada! —
— Bodas ni manači!

— No, me dio ganas di kantar! I saves
kete merki, kerida de la madre?...

— Konda, fiza grande i muča! Vamos a
fazer dulce de rozaz.

— Oooh, oooh, konda, sospiro la man-
sevika. Luego le trufo la madre los dos
bogos.

I kimo ke no sospire, jervo nueve mezes,
afino, vido la muerti al ozo, le nasio un
rozero normal, i dicen ke estuvo ermozo
mas, no muerto! Salio kon manos vazias.

Si el amor del marido, ni la kerensia de
madre i padre no la aflaquevan. A ea le
estava korkomiendo un mal sekondido,

falso ke estava engaujando a todos los
sujos — solo no a si mezma.

— Ajde alevanta! La komida tenemos
pronta. Tu estas bečara, kon salud i vida,
senjor no viene a almorzar, fin esta tarde
alkansamos alimpiar las rozaz, i fazer el
dulce, ke en fiestas i alegrias mos se
gaste. Amen! Amen!

La manseva se hue al banjo se afresko
i se troko, entre mientes la madre ja vino
kon la tabla de kave, i las golikas ke
todas las madres inventan para estimar
a sus kriaturas.

Negro se le va el kave. La malata no
tiene apetite.

— Vamos manaci al avii! Aji alimpi-
aremos las rozaz!

— Un korason espezo del otro. I jo
pensi komo ti. I debašo del viero nogal,
de akel arvole de muezres ke da muča
solombra, se asentaron las dos muezres.
Ensimia de la meza estiro un panjo blanco
a la nieve, i aji asparzio la madre los
dos bogos de rozaz salvazes embotonadas
i desfozadas!

— Oooh! Manači, me parese ke este
guezmo aribivia i muezros! Riflava i
guezmia! Bendiko ke krio kotas buenas!
Mi madre, triste del ke se muete!

— Mira tu de te samar! A ti te kedo
este penser?

— Dustu porliuke i jo...
— Lukee?

— No diše mada manaci.



— Iempesaron alimpiar las rozaz. Ke
ermoza manianada! Elavli limpio de pie-
drigales enfiorecidos de pies de ruda i
otras flores. La mahale repozada Solo los
kantes de los pasarikos del nogal aribivian
un poko esta kajadez.

La manseva maneava las rozaz i la
madre la mirava. Ke manos flakas, ama-
rijentas al marfil. I la kara ja le tenia
solombras. I alado de la kolor biva del
rozero vido la madre la primera vez, ke
a su iza no la tiene del entodo buena. I
una lagrima grande asolada, renguensoza,
le kajo de kada ozo! Uf, kuantu dava ea
porke se vajgan atras, para ke no le prema
tomar el tavajol. Ke no la den de mano,
por morde de la iza. Ke se vajgan atras
de onde kajeron, o ke se eskondan en las
rugas de la kara!

Instinktivamente alevanto la mansenvika
la kavasa.

— Luke guaja mama?

— Al barminam mi fiza! Kifi tomo las
rozaz a punjados, las guezmo, me kedo
alguna gota de rosio en la kara.

— I a mi mi akapito lo esteso. Miri
pingias. Me se mozo la kara entera.

Poveras de eas! Se akajaron. Se enten-
dieron! I una a la otra le respekto el
dolor!

Kuando a las siete de la tarde kanto
el muezin de la miskita el ikidua la
madre i la iza ja seravan los poles de
asukre rozado. A kaka potiziko lo akom-
panjava la madre kon la mezma bendision.

En alegria mos se gaste, patron del mundo!
Di amen, mi fiza!

— Ja esta difo de kuando!

I la madre se dizia entre si: Si es por
el fito nasido muerto ke se korkome, ja
venira otro, i la madre ja la va govarnando,
i los banjos ja fazeran su provebo, i kon
ajuda del Dio ja me se sanara!

No se sano. No ajudo nada. No tuvo
mas vidas la mansevika! Se afino, i
kuando las guertas kedaron sin rozaz,
Klara, la iza regalada de su madre se
amarco como eas salida sokot! Malogra-
mientos komo mučos!

Zulfia no trufo mas konda. I despues
de anjores i panjores, kuando la viezikita
via asukre rozado, se le aribivia su dolor
komo los primeros momentos del malo-
gramiento de Klara.

Dulce de rozaz! Ke dulce amargo para
mi! I nunka mas en su vida no lo gosto!

Bohoreta

Bibliografía

- DÍAZ-MAS, Paloma y SÁNCHEZ PÉREZ, María (eds.), *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010.
- NEZIROVIĆ, Muhamed, *Jevrejsko španjolska književnost*, Sarajevo, Institut za Književnost Svjetlost, 1992.
- NEZIROVIĆ, Muhamed (ed.), “Estudio preliminar”, en PAPO BOHORETA, Laura, *Sefardska žena u Bosni - La mušer sefardi de Bosna*, Sarajevo, Connectum, 2005:7-37.
- PAPO, Eliezer, “Estado de la investigación y bibliografía anotada de la obra literaria de Laura Papo ‘Bohoreta’”, en *Sefarad*, Volumen 72, Número 1, enero-junio 2012: 123-144, en (http://www.academia.edu/1252530/Eliezer_Papo_Bibliografia_comentada_de_de_Laura_Papo_y_estado_de_la_investigacion_Sefarad_72.1_January-Ju) [1.06.2014]
- PAPO, Eliezer, “Entre la modernidad y la tradición, el feminismo y la patriarquía: Vida y obra de Laura Papo ‘Bohoreta’, primera dramaturga en lengua judeo-española”, en *Neue Romania*, Número 40, 2010:97-117, en (<http://es.scribd.com/doc/60281699/Eliezer-Papo-Entre-la-modernidad-y-la-tradicion-el-feminismo-y-la-patriarquía-Vida-yobra-de-Laura-Papo-Bohore>) [1.06.2014]
- ROMERO, Elena, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992.
- VIDAKOVIĆ, Krinka, *Kultura španskih jevreja na jugoslovenskom tlu*, Sarajevo, Svjetlost, 1990.

Los Autores

Isabel Araújo Branco es doctora en Estudios Literarios Comparados, con la tesis “La recepción de las literaturas hispanoamericanas en la literatura portuguesa contemporánea: edición, traducción y crítica literaria”. Completó sus maestrías en Literatura Comparada y en Estudios Contemporáneos de América Latina. Es docente en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de la Universidade Nova de Lisboa (Portugal), miembro del Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos (FCSH-UNL), vice-coordinadora del Grupo “Cultura, História e Pensamento Ibéricos e Ibero-Americanos” del Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar (CHAM, FCSH-UNL) y colaboradora del Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Colabora regularmente con Casa da América Latina (Lisboa). Correo electrónico: isabelaraujobranco@gmail.com

Petra Báder (1987, Budapest) cursó sus estudios de Grado y de Máster en Filología Hispánica en la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, donde se licenció en 2013. Actualmente es estudiante de Doctorado en la misma universidad. Su investigación, todavía en curso, versa sobre la representación de lo feo en la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX, con interés especial en las obras de Salvador Elizondo y Mario Bellatin. Correo electrónico: bader.petra1@gmail.com

Tibor Berta es profesor titular y director actual del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged en Hungría. Licenciado en filología hispánica y portuguesa por la Universidad Eötvös Loránd de Budapest (1993), se doctoró en lingüística románica por la misma universidad en 2002. Sus investigaciones se realizan en el campo de la enseñanza del español como lengua extranjera y en el de la morfosintaxis histórico-comparada de las lenguas iberorrománicas. Fue profesor invitado –entre otras instituciones– por la Universidad de Alicante, la Universidad Rovira i Virgili y la Universidad de Oeste de Timișoara. Es director de la revista *Acta Hispanica*, publicada anualmente por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Entre sus publicaciones destaca su monografía titulada *Clíticos e infinitivo. Contribución a la historia de la promoción de clíticos en español y portugués* (2003). En 2004, en reconocimiento de su actividad científica, el Rector de la Universidad Ricardo Palma de Lima le otorgó la Medalla y diploma Ricardo Palma. Correo electrónico: tberta@hist.u-szeged.hu

Los Autores

Raluca Ciortea es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura. Ha publicado diversos artículos y ha presentado ponencias en coloquios académicos. Su área de investigación es el exilio y la literatura española del siglo XX. Actualmente trabaja en la Universidad del Oeste de Timisoara. Correo electrónico: raluaciortea@gmail.com

Vesna Z. Dickov es profesora adjunta de literatura hispanoamericana y española en la Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, en la cual, también se graduó y doctoró con la tesis *Recepción de la literatura hispanoamericana en la región de habla serbia (1930-1995)*. Su campo de investigación aborda toda clase de relaciones entre las literaturas hispánicas y la serbia. Ha publicado varios estudios comparados sobre poesía hispanoamericana, tanto precolombina como contemporánea, además de trabajos sobre la recepción de escritores del siglo XX en Serbia. Se ha ocupado también de intercambios culturales entre países del mundo hispánico y Serbia. Correo electrónico: vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

Giuseppe Gatti Riccardi es actualmente profesor a contrato de literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi, en Roma. Se ha desempeñado como profesor en la Universidad La Sapienza, Roma y la Universidad La Tuscia, Viterbo y ha sido profesor invitado en la Universidad San Clemente de Ojrid de Sofía y la Universidad Eötvös Loránd de Budapest. Es co-editor de *Cuadernos del Hipogrifo – Revista digital semestral de Literatura Hispanoamericana y Comparada* y miembro del comité científico de las revistas *Catedral tomada* y *Cuadernos de Literatura*. Para su doctorado defendido en la Universidad de Salamanca recibió el Premio Extraordinario de Doctorado del curso 2010-2011. Es autor de decenas de artículos y de los volúmenes monográficos: *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural oriental*, París, BoD Éditeur, (primera edición de 2011: Madrid, Bubok Publishing S.L.), y *Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores*, Città di Castello, Nuova Prhomos Editori. Correo electrónico: giuseppe_gatti@hotmail.com

Eszter Katona (1976, Szeged, Hungría) se licenció (2000) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Szeged donde se doctoró en 2005 con la tesis titulada *Relaciones entre Italia y España en la Segunda Guerra Mundial*. Actualmente trabaja como profesora asociada en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, dicta clases de civilización y de literatura española. Sus investigaciones y publicaciones se centran en el ámbito de la historia de España, la literatura española y la recepción húngara de la literatura española con especial atención a la recepción de la obra de Federico García Lorca. Correo electrónico: katonaeszter@gmail.com

Los Autores

Ilinca Ilian Țăranu 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 ganadora de varios premios nacionales de traducción y crítica literaria. Promueve y coordina los intercambios académicos entre varias universidades de la Europa Central y del Sureste. Entre sus traducciones destaca *Rayuela* de Julio Cortázar y *Altazor* de Vicente Huidobro. Correo electrónico: ilincasn@gmail.com

Shadha Kareem Atta es profesora titular de español en el Departamento de Español de la Facultad de Lenguas de la Universidad de Bagdad. En 1998, obtuvo el máster por la Universidad de Sorbonne y en 2003 dio clases de francés en la escuela Saint-Exupéry 1 (Savigny Sur Orge 91) París y en el mismo año se doctoró por la Universidad de Tour. Ha publicado una serie de artículos y participado en diferentes congresos, seminarios y simposios de rango nacional e internacional. Actualmente es vicedecana de la Facultad de Lenguas de la Universidad de Bagdad. Sus líneas de investigación fundamentalmente se centran en la literatura comparada. Es miembro de la Asociación de Traductores Iraquíes y del consejo asesor de la Fundación de Bayt al-Hikmah. Correo electrónico: shatak70@yahoo.fr

Patricia Lucas estudió el Máster de Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid, después de licenciarse en Filología Hispánica en la UNED. Antes de eso había estudiado Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid donde también realizó el Máster en Proyectos Avanzados. Mientras trabajaba en el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España) realizó estancias de investigación en universidades de Perú, Argentina y Chile. Ha publicado diversos artículos, capítulos de libros y ponencias en coloquios académicos (CINDAC, JALLAE). En 2012 ganó el Premio de Teatro de la UCM con la obra *La huida*. Actualmente trabaja en el Liceul Teoretic Jean Louis Calderon de Timisoara dentro del programa de Secciones Bilingües del Ministerio de Educación de España. Correo electrónico: patricialucasalonso@gmail.com

Reyadh Mahdi Jasim es profesor de la lengua española en el Departamento de Español, Facultad de Lenguas, Universidad de Bagdad (Irak). En 2006 se doctoró en lingüística general por la Universidad de Granada, con la tesis doctoral titulada *El Refranero iraquí: aspectos semánticos y socioculturales*. Ha participado en numerosos simposios, charlas y congresos de traducción. Entre 1994-1995 trabajó como traductor en la Embajada de Venezuela en Bagdad. Es traductor oficial de la página web de la Universidad de Bagdad. Ha publicado varios artículos, la mayoría de ellos enfocados en los estudios

Los Autores

contrastivos entre el español y el árabe. Es miembro de la Asociación de Traductores Iraquíes y del consejo asesor de la Fundación de Bayt al-Hikmah. Correo electrónico: laverdadperdida@hotmail.es

Noémi Mátraházi es profesora de ELE. y cultura hispánica en un instituto bilingüe húngaro-español de educación secundaria en Hungría. Tiene un Máster en Filología Hispánica y un Máster en Enseñanza de Lenguas y Educación Especial por la Universidad ELTE de Budapest. Gracias a una beca de investigación otorgada por el *Institut d'Estudis Catalans* entró en contacto con docentes e institutos catalanes que incorporan el método de aprendizaje cooperativo y desde entonces es este su principal campo de investigación. Ha publicado varios artículos sobre dicho tema y ha participado en congresos de DELE. Correo electrónico: noemi.matrahazi@gmail.com

Gabriella Menczel es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Eötvös Loránd de Budapest y profesora de literatura y cultura hispanoamericanas en esta universidad. Sus publicaciones se centran en el ámbito de la narrativa hispanoamericana, con especial atención a la narrativa breve, y en el de la literatura fantástica. Además se dedica a la investigación de las vanguardias históricas hispanoamericanas, principalmente de la obra poética de César Vallejo. Forma parte del Comité Científico de diferentes revistas de literatura y cultura, publicada 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

Alexandru Oravițan estudia el Máster de Estudios Americanos en la Facultad de Letras de la Universidad de Oeste de Timișoara, después de licenciarse en Filología Inglesa y Española en la misma universidad. Sus intereses en el campo de la investigación se han materializado en la publicación de una serie de ensayos que versan sobre el tema de la melancolía en la literatura, con especial interés en la obra de Iris Murdoch y Jorge Luis Borges. Actualmente estudia la novela norteamericana contemporánea y el trauma del 11/09. Publica periódicamente reseñas críticas en la revista literaria *Orizont* y es miembro en los consejos editoriales de las revistas *Timișoara Physical Education and Rehabilitation Journal*, *Colindancias* y *Quaestiones Romanicae*. Se desempeña como profesor de inglés en un colegio de Timișoara, România. Correo electrónico: alex.oravitan@yahoo.com

Olivia N. Petrescu es doctora *magna cum laude* en Literatura Comparada y doblemente graduada por la Universidad “Babeș-Bolyai” de Cluj-Napoca en Letras y Derecho, profesora titular en el Departamento de Lenguas Modernas Aplicadas de la Facultad de Letras de la misma universidad. En

Los Autores

calidad de docente, editora, evaluadora, coordinadora de tesis, trabajos finales y proyectos culturales, a la vez que traductora e intérprete jurada, sus intereses profesionales y áreas de investigación son la traducción especializada y los estudios culturales. En este sentido, la autora publicó dos libros en torno a los estudios literarios comparados: *Laberintos posibles. Cultura y significados hispánicos* (2008), *La significación mítica del espacio en la literatura iberoamericana e inglesa del siglo XX* (2014), también un manual de correspondencia comercial para fines didácticos: *Guía del estudiante para su orientación profesional y técnicas de inserción laboral* (2004), otro libro de estudios de traducción especializada: *Estudios de traducción y lenguajes de especialidad* (2014) y varias traducciones de poesía y prosa: Jorge Manrique (2014), Guillermo Arriaga (2007), Julio Baquero Cruz (2011), Mihai Lisei (2004), entre otros. Correo electrónico: olivia.petrescu@gmail.com

Octavio Pineda (Las Palmas de GC, 1979), licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, con un máster en Estudios Iberoamericanos por la Universidad Toulouse II, actualmente realiza su tesis doctoral sobre poesía latinoamericana contemporánea. Ha sido profesor de liceos en Francia, y lector de español en la Universidad Toulouse II entre 2007-2009, y en la Universitatea “Babes-Bolyai” de Cluj-Napoca entre 2009-2012. En la actualidad, trabaja como profesor de idiomas en la educación secundaria en Canarias. Ha participado en diversos eventos y publicaciones para la “Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia”, y en diversos coloquios dentro del ámbito europeo. Ha colaborado en algunas revistas digitales, como *La Otra* (México), o *Carátula* (Nicaragua). También tiene dos poemarios publicados: *Bersos* (2008) y *amasijos conversaciones y otras ciudades* (2011). Correo electrónico: netneda@yahoo.es

Ana Cecilia Prenz es investigadora de Literatura Española en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Trieste. Se dedica al estudio del teatro español del Renacimiento, de la literatura judeoespañola en los Balcanes y del teatro argentino contemporáneo. En la misma institución coordina los siguientes proyectos: “Convergencias Peninsulares, ibérica, itálica, balcánica” entre la Universidad de Trieste y la Universidad de Sarajevo; y “Participación, investigación y formación Italia-Paraguay: alfabetización y escolarización de la infancia” Ha publicado, entre otras cosas, *Da Sefarad a Sarajevo. Percorsi interculturali: le multiformi identità e lo spazio dell'Altro* (Collana Beth, ed. Esselibri, Napoli, 2006); *Contigüidades culturales en las piezas romanas de Bartolomé de Torres Nabarro* (La Plata, 2008); *Incontri/Disincontri, due percorsi nella cultura e letteratura spagnola e ispanoamericana* (EDULP-ICI, La Plata, 2008); *Esterka de Laura Papo Boboreta: drama en tres actos en judeoespañol de la comunidad sefardí de Bosnia* (La Plata: Biblioteca Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata; Archivo Histórico de Sarajevo, 2012). Correo electrónico: prenzac@units.it

Los Autores

Silvia Sánchez Calderón es doctoranda de investigación en el Departamento de Filología Inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid. Como doctoranda de la Universidad de Valladolid está involucrada como investigadora en el proyecto "La transmisión de estereotipos de género a través de la canción y su relación con la violencia de género". Su campo de estudio se basa en la adquisición de predicados complejos en niños monolingües británicos y americanos a través del uso de CHILDES (MacWhinney, 2000). Correo electrónico: silvia-sanchez@fyl.uva.es

Sonia Sobral Vázquez (Vigo, 1980) es profesora de letras en el ámbito de la alfabetización de adultos en España. Estudió Filología Hispánica y Gallega y tiene el diploma DEA en *Estudios lingüísticos*. Fruto de sus cuatro años como lectora AECID en la Universidad de Vest de Timisoara publicó en el año 2013 la Tesina de investigación "Estudio comparativo do sistema pronominal galego-romanés: o pronome persoal". Se dedica además a la edición de manuales de alfabetización en lengua española y gallega, así como de diccionarios. Correo electrónico: sonia_sobral@yahoo.es

Alina Țiței es profesora adjunta en el Departamento de Lenguas Clásicas, Italiano y Español en la Facultad de Letras, Universidad "Alexandru Ioan Cuza" de Iași (Rumanía), y doctora en literatura comparada por la misma universidad con la tesis *Eu și Celălalt. Identitate, alteritate și putere în romanul dictatorului hispano-american / Yo y el Otro. Identidad, alteridad y poder en la novela del dictador hispanoamericano*. Sus principales áreas de interés son la literatura hispanoamericana, la literatura hispana de los Estados Unidos de América y los estudios culturales. Es autora de varios artículos y estudios publicados en anales universitarios y revistas científicas. Se dedica también a la traducción literaria. Entre sus traducciones destacan novelas de autores españoles como Matilde Asensi y Carlos Ruiz Zafón. Correo electrónico: alina83titei@yahoo.com