

ISSN 2067-9092

ISSN en línea 2393-056X

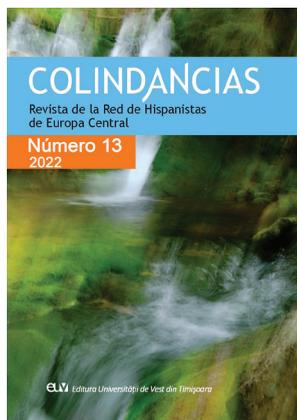
COLINDANCIAS

Revista de la Red de Hispanistas
de Europa Central

Número 13
2022

COLINDANCIAS

Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central — número 13 / 2022



Edición técnica general:

Paul Stet, [Dragoş Croitoru], Dorin Davideanu, Horaţiu Lazea

Ilustraciones: Adrian Danciu

Dirección

Bd. V. Parvan, nr. 4, 300223, Timişoara, Rumanía;

Teléfonos: 0040-720090991;

E-mail: revistacolindancias.uvt@gmail.com; ilincasn@gmail.com

Publicación anual

Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central está indizada en:



ISSN: 2067-9092

Variante electrónica ISSN: 2393-056X

Editura Universităţii de Vest din Timişoara

Calea Bogdăneştilor, nr. 32A, 300389,

Timişoara, România;

Tlf: +40256592681; E-mail: editura@e-uvt.ro

COMITÉ EDITORIAL

Directora

Ilinca ILIAN, Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

Editora ejecutiva

Alina ȚIȚEI, Universidad “Alexandru Ioan Cuza” de Iași, Rumanía

Editores

Dóra BAKUCZ, Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest, Hungría

Víctor BARRERA ENDERLE, Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Cristina BLEORȚU, Universidad de Zúrich, Suiza

Szuzsanna CSIKÓS, Universidad de Szeged, Hungría

Emilio GALLARDO SABORIDO, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

Andjelka PEJOVIĆ, Universidad de Belgrado, Serbia

Gabriella MENCZEL, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría

Asistente de editor

Lara Isabel SERÉN RAPOSO, Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

Comité asesor

Giuseppe GATTI RICCARDI, Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

Vladimir KARANOVIC, Universidad de Belgrado, Serbia

Claudio MAÍZ, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

Borja MOZO MARTÍN, Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

Alexandru ORAVIȚAN, Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

Olivia PETRESCU, Universidad de Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Rumanía

Adolfo RODRÍGUEZ POSADA, Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

Maja ŠABEC, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Sonia SOBRAL VÁZQUEZ, Universidad de Vigo, España

Eva VÁLCARCEL, Universidad de A Coruña, España

Gabriella ZOMBORY, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría

Comité científico

Alberto Custodio Romero Vallejo, Universidad de Cádiz, España

Ana Bundgård, Universidad de Aarhus, Dinamarca

Ana María Davis González, Universidad de Sevilla / Universidad de Huelva, España

Antonio Barnés Vázquez, Universidad Complutense de Madrid, España

Branka Kalenić-Ramšak, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Carmen Luna Sellés, Universidad de Vigo, España

Eulalia Agrelo Costas, Universidad de Vigo, España

Giuseppe Gatti Riccardi, Universidad Guglielmo Marconi, Italia / Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

Laura Yolanda Cordero Gamboa, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Maja Zovko, Universidad de Zagreb, Croacia

Pilar Couto Cantero, Universidad de A Coruña, España

Tibor Berta, Universidad de Szeged, Hungría

Yannelys Aparicio Molina, Universidad Internacional de La Rioja, España

A Contracorriente (Estados Unidos)
 Acta Poética (México)
 Akademos (Venezuela)
 América sin nombre (España)
 América (Francia)
 Andarinos (México)
 Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
 Aletria (Brasil)
 Altir/nativas (Estados Unidos)
 Anales de Literatura Chilena (Chile)
 Anclajes (Argentina)
 Antares (Brasil)
 Argos (Venezuela)
 Artelogie (Francia)
 Badsbec (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)
 Confluente (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)
 Hispanérica (Estados Unidos)
 Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
 Intersticios (Argentina)
 Kamchatka (España)
 Kípus (Ecuador)
 La palabra (Colombia)
 Letral (España)
 Letras Hispánicas (Estados Unidos)
 Linguas & Letras (Brasil)
 Lingüística y Literatura (Colombia)
 Literatura, História e Memória (Brasil)
 Meridional (Chile)
 Mitologías hoy (España)
 Olho d'água (Brasil)
 Orbis Tertius (Argentina)

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 AMERICANA

Asociación de Revistas Literarias
 y Culturales



LATINOAMERICANA
 Asociación de revistas literarias y culturales

SYMPOSION

Ana Cecilia Prenz Kopušar, Juan Octavio Prenz y Omar Lara, impulsores de flujos literarios: América Latina-Yugoslavia-Rumania | 9

LOGOTHETES

Mariano Saba, La confesión (in)visible de Unamuno, entre María Zambrano y Rosa Chacel | 31

María Fernanda Alle, Vida y obra de los poetas del pueblo. A propósito de un intercambio epistolar entre José Portogalo y José Pedroni en 1953 | 55

Moisés Moreno Fernández, Notas sobre metaficción, teoría literaria y filosofía del arte en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas | 77

Norma Angélica Cuevas Velasco; Luis Antonio Mendoza Vega, La maldad como seducción. *Mandíbula y Páradais*, dos narraciones de la violencia y el miedo | 105

Antonio de Padua Andino Sánchez, Cervantes y la ingeniosa intertextualidad del *Quijote*: capítulos VII y VIII de la Segunda Parte | 127

John O’Kuinghttons Rodríguez, El ejercicio de la verosimilitud y el decoro en los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda | 155

GLOSSOPHILOS

Laura Falasca, *Diario de un estudiante de Salamanca*: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus* | 171

DIDAKTIKON

Sara del Valle Revuelta, Literatura y cultura en la clase de ELE: el espacio narrativo como criterio de elección de un texto literario | 209

KRITES

Ernesto Sierra, José Lezama Lima. *Todo Paradiso (Paradiso-Oppiano Licario)*. Madrid: Ediciones Verbum, 2021, 683 pp. | 233

Sonia Rico Alonso, Graciana Batticuore y María Vicens (coords.). *Mujeres en revolución. Otros comienzos* (vol. I). En Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim, 2022, 972 pp. | 239

Bianca Tomaselli, Raúl Antelo. *En muerte: miniaturas urbanas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2021, 64 pp. Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera / Almanaque). Archivo Digital: descarga y online. | 245

Răzvan Bran, Oana-Adriana Duță. *Paralelismos estructurales y semánticos en la fraseología del español y del rumano*. București: Editura Universității din București, 2020, 327 pp. | 251

Carla Penabad García, Fermín A. Rodríguez, *Señales de vida: literatura y neoliberalismo*. Villa María: Eduvim, 2022, 436 pp. | 257

Roberto Ferro, Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999-2018, 8052 pp. | 263

AUTORES | 267

SYMPOSIUM



Ana Cecilia Prenz Kopušar

*Departamento de Estudios Humanísticos
Universidad de Trieste*

Juan Octavio Prenz y Omar Lara, impulsores de flujos literarios: América Latina-Yugoslavia-Rumania

Juan Octavio Prenz y Omar Lara promoters of literary flows: Latin America-Yugoslavia-Romania

Recibido: 27.11.2022 / **Aceptado:** 29.12.2022

Resumen: El presente trabajo analiza la actividad que desarrollaron los intelectuales y poetas Juan Octavio Prenz y Omar Lara como promotores de la literatura latinoamericana en Europa central, con particular atención a Rumania y Yugoslavia, y la difusión de la literatura de estos países en América Latina. Los años tomados en consideración son a partir del 1977, año en que ambos intelectuales se conocen, y hasta tiempos más recientes. En particular, nos centramos en las publicaciones realizadas en la editorial KOV de Vršac, en las varias etapas que tuvo la revista *Trilce*, dirigida por Omar Lara, y en el surgimiento de la casa editorial LAR, Literatura Americana Reunida.

Palabras clave: Juan Octavio Prenz, Omar Lara, flujos literarios, Rumania, Yugoslavia.

Abstract: This article analyses the intellectual and literary activity carried out by poets Juan Octavio Prenz and Omar Lara as promoters both of Latin American literature in Central Europe -especially in Romania and Yugoslavia- and of these countries' literatures in Latin America. The timespan covered goes from 1977 -when Prenz and Lara first met- to more recent times. More specifically, the article focuses on the works published with KOV, Vršac's publishing house, on the different stages of the journal *Trilce* -directed by Omar Lara- and the establishment of LAR (Reunited American Literature) publishing house.

Keywords: Juan Octavio Prenz, Omar Lara, literary flows, Romania, Yugoslavia.

Introducción

En el presente trabajo se echa una mirada hacia la actividad literaria conjunta que desarrollaron los intelectuales y poetas Juan Octavio Prenz y Omar Lara a partir de 1977, año en que se conocieron, hasta tiempos más recientes. Ambos habían abandonado sus respectivos países, Argentina y Chile, a raíz de las convulsiones políticas de los años 1970, encontrando acogida uno en Yugoslavia, el otro en Rumania. Omar Lara, después del golpe militar a Allende, se exilia por breve tiempo a Lima y luego se asienta en Bucarest (1974-1982). Prenz, en cambio, abandona La Plata en 1975, en los momentos de intensa actividad persecutoria de la Alianza Argentina Anticomunista, conocida como la Triple A, para establecerse en Belgrado.

Las imágenes que se originan en mi memoria al recordar los encuentros entre los dos poetas en la Europa central son dos. La primera, remite a la Belgrado de 1977, cuando yo tendría 12-13 años y ya una clara conciencia de mí y de las problemáticas sociopolíticas que acarrea mi entorno. Con oído agudo escuchaba las conversaciones de “los mayores” sobre las historias macabras que acontecían en nuestros países bajo dictadura. Seguramente en ese momento desarrollé el perverso interés por el tema de la tortura y por la compleja relación entre víctima y victimario tan presente en la literatura latinoamericana. La segunda imagen es más reciente, se ubica durante la primera década del nuevo siglo, en el Café San Marco en la ciudad de Trieste. Lara y Prenz ya llevaban sobre sus espaldas nuevas historias de vida que habían atenuado los relatos de memorias dolorosas. Los tiempos habían cambiado y – parafraseando a Omar – una línea de quiebras profundas los separaba ya de aquel pasado (Lara 1982: 3). Lara se encontraba en la ciudad para recibir un premio¹, y los proyectos de nuevas publicaciones, como escritores ya consolidados, ocupaban las conversaciones de ambos.

En Belgrado, se trataba de dos poetas y padres, aún jóvenes, involucrados en los destinos políticos de sus propios países, comprometidos en denunciar los atropellos dictatoriales, aunque, por sobre todas las cosas, interesados en la escritura poética, la propia y la de los demás, la de escritores latinoamericanos y la de escritores de los acogedores Balcanes, interés que los llevó a convertirse en impulsores y traductores de la literatura latinoamericana en Yugoslavia y Rumania como, asimismo, en la

¹ Premio Internacional de Poesía Ciudad de Trieste (2007).

dirección inversa, o sea, de la literatura yugoslava y rumana en América Latina. Por lo tanto, cuando hablamos de la actividad literaria de ambos no nos estamos refiriendo solo a su producción poética, narrativa y ensayística, sino también a la acción que efectuaron como promotores y traductores de la literatura de sus países en los países de nueva acogida y viceversa.

Recuerdo a los dos poetas sentados en el salón de la calle Vojvode Dragomira, en el bello barrio de Vračar en Belgrado, enamoradizos y vitales, discutiendo proyectos que nacían espontáneamente y se realizaban con conocimiento profundo y necesidad, personal y colectiva, de llevarlos a cabo. Los acompañaban en esta empresa mujeres batalladoras como la escritora chilena Virginia Vidal², entonces en el exilio en Belgrado, Elvira Maison, esposa de Prenz, que colaboró en algunas publicaciones realizadas por ellos y sostuvo aquellos primeros intentos, como asimismo la traductora y poeta Mirjana Božin y la escritora Gordana Ćirjanić, entonces jóvenes estudiantes de Prenz, además de la traductora Krinka Vidaković. En la etapa belgradense –Belgrado, ciudad que Lara evoca por la misma lluvia y la misma luz de Valdivia³– resulta ser de fundamental importancia la colaboración que ambos tuvieron con la casa editorial Književna Opština Vršac (KOV), dirigida por el poeta yugoslavo Vasko Popa, como asimismo con el traductor Radivoje Tatić.

Juan Octavio Prenz y Omar Lara, a partir de aquellos años escribieron prólogos, realizaron traducciones, editaron poesía y novela, crearon antologías, escribieron memorias, artículos, ensayos, participaron en comités editoriales y congresos internacionales, etc. Omar Lara refundó la revista *Trilce* (segunda temporada) en 1982 en Madrid y Juan Octavio Prenz formó parte del “comité de reaparición” de la misma. Lara creó además a la “prima hermana” (Lara 2010: 4) de *Trilce*, como él mismo la nombra, es decir, a la casa editorial LAR Literatura Americana Reunida, con la que Prenz colaboró en numerosas ocasiones y de la que fue miembro del comité de redacción y director de la colección “Estudios, tesis y monografías”.

El encuentro entre Prenz y Lara favoreció de manera decisiva la circulación de la literatura argentina y latinoamericana en Yugoslavia y Rumania y de la literatura yugoslava y rumana en América Latina, creando lo que Betina Prenz y Analía

² Virginia Vidal (1932-1916), periodista y escritora, autora de *Neruda, memoria crepitante*, entre otros.

³ En una carta de agosto de 1978 Omar Lara le escribe a Juan Octavio Prenz: “Te he dicho (¿o no?) que me gusta mucho esa ciudad: tiene la misma lluvia de Valdivia y algo de su luz” (Archivo personal de Juan Octavio Prenz, 1978).

Gerbaudo llaman un “doble movimiento de flujos” (2021: 86)⁴ entre la Europa central y algunos países de América Latina⁵.

Sobre ambos poetas e impulsores/traductores

La actividad literaria de Juan Octavio Prenz y Omar Lara en muchos aspectos son convergentes. Sin embargo, difieren o cobran identidad propia en relación a los efectos que sobre su labor generaron las estadías en los países europeos y las relaciones humanas e intelectuales que allí establecieron. No utilizo los términos migración o exilio intencionalmente⁶. Al primero, lo asocio a las migraciones transatlánticas de los siglos XIX y XX y a las razones económicas que las determinaron, como fue el caso de mis abuelos paternos, progenitores de Prenz; al segundo, en cambio, a los acontecimientos políticos que determinaron la salida forzada de los países latinoamericanos en los '70 y otros. En un caso y en el otro, la descendencia familiar y mi experiencia determinaron esta asociación mental que me lleva a afirmar que, en el caso de Lara, podemos hablar de exilio, vocablo que él mismo, más de una vez, utilizó en entrevistas y escritos: “Vino lo que vino. El golpe de Estado de 1973 nos dispersó, nos exilió, nos torturó, nos asesinó. Nos cambiaron el país” (2010: 4). La historia de Prenz se contextualiza, en cambio, de manera distinta, si bien su viaje de 1975 –que fue su segundo viaje a Yugoslavia– tuvo un real trasfondo político, a pesar de ello, nunca le gustó ser considerado un exiliado. En el poema *Éxodos* (Prenz 2022: 27) escribe:

Se emigra para volver (o no) y contar
la historia

⁴ La Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina) en el marco del proyecto internacional *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses* financiado por el European Union's Horizon 2020 Program-Marie Skłodowska Curie, Research and Innovation Staff Exchange (RISE), Grant Agreement n° 872299 (período 2020-2024), realiza un proyecto de investigación sobre la figura intelectual de Prenz –profesor, escritor, estudioso– del que ha sido publicado uno de los primeros resultados. Véase Gerbaudo y Prenz (2021).

⁵ Las traducciones de Prenz y Lara circularon y se pueden encontrar en Chile, Argentina, Perú, México, Venezuela, España y bibliotecas de Estados Unidos.

⁶ Resulta interesante subrayar que el artículo de Gerbaudo y Prenz (véase nota 4) plantea la siguiente hipótesis: que las migraciones forzadas provocadas por la violencia política estatal en Argentina, ya sea debido a causas ideológicas o económicas, han tenido efectos paradójicos en términos de institucionalización e internacionalización de los estudios literarios. Aspecto que se demuestra ampliamente en la actividad de Prenz.

Durante veinte años el hombre en soledad
envía a sus padres retratos de su mujer
y su hijo inexistentes.

Ahora solo quiere estar seguro
de que sus padres han muerto ya.

Para que la historia quede intacta.

Por ser hijo de inmigrantes istrianos en Argentina, en la ensenada del Río de la Plata, consideró, en ambas ocasiones, su viaje a Yugoslavia como un verdadero retorno.

Por lo dicho, vale la pena destacar que parte de la obra poética de ambos fue escrita en Europa y en parte publicada en ediciones bilingües: en el caso de Lara en Rumania, en el caso de Prenz en Yugoslavia. Del escritor chileno⁷ mencionamos aquí las obras poéticas, *El viajero Imperfecto / Călătorul neîmplinit*, (1979)⁸, que recoge poemas escritos entre 1974 y 1976 junto a la producción de *Los buenos días* (1972) y de *Serpientes, habitantes, y otros bichos* (1973-1974), título este último incluido también en *Oh, buenas maneras* (1975), premiado por Casa de las Américas. Mencionamos aún *Crónicas del Reyno de Chile* (1976) y la edición bilingüe *Insule plutitoare/Islas flotantes*

⁷ Luis Omar Lara Mendoza (1941-2021), oriundo del valle central de La Araucanía, nació en Nueva Imperial, cerca de Temuco. Publicó su primer volumen, *Argumento del día* (1964), en los años en que fundaba la revista *Trilce* en Valdivia. Después de su exilio en Bucarest y antes de volver definitivamente a Concepción, transcurrió un periodo breve en Madrid donde trabajó en la revitalización de *Trilce* cuya tercera temporada, más tarde, cobraría vida ya desde Chile. Allí fue conocida la Librería Alas, en la calle Ongolmo de Concepción. Algunos de los poemarios más destacados del autor, además de los ya mencionados, son: *Los buenos días* (1972), *Serpientes* (1974) reeditado posteriormente con el título *Serpientes, habitantes, y otros bichos*, la antología personal *Memoria* (1987) que recoge creaciones de los años 1960-1984, entre muchísimos otros. En años más recientes fueron publicados sus libros *Foto&Grafía* (2009), *Vida, toma mi mano* (2009), *Argumentos del día* (2009), *La tierra prometida* (2009) y *Prohibido asomarse al interior* (2009). El último título publicado por Lara en 2020 fue *En el corazón de las cosas*. El escritor chileno fue galardonado con numerosos premios, entre ellos, la Medalla Mihai Eminescu otorgada por el Gobierno de Rumania (2001), el Premio de la Sociedad de Escritores de Chile por su tarea realizada con *Trilce* (2006), el Premio Internacional Ovidio de Traducción de la Unión de Escritores Rumanos (2009). Véase Lara (2010: 5).

⁸ Edición bilingüe español-rumano, pp. 244. La versión rumana es de Víctor Ivanovici y Lucía Uricaru. Introducción de Víctor Ivanovici.

(1980). Se destaca particularmente la labor de Lara como traductor del rumano al español, ejercida sea estando en Bucarest, sea en los años posteriores. Es conocida la traducción de *El Ecuador y los Polos* de Marin Sorescu, traducción por la cual obtuvo el Premio Internacional de Poesía Mística Fernando Rielo en Madrid en 1983. Del mismo Sorescu publicó *El centinela de la galaxia* (2007) en México. Tradujo también algunos clásicos de la literatura rumana como Mihai Eminescu⁹, Alexandru Macedonski y Ion Barbu; realizó, en tiempos más recientes, la traducción y selección de once poetas rumanos contemporáneos en el volumen *Mesa del silencio* (2010)¹⁰.

El escritor argentino¹¹, por su parte, en aquellos años desarrollaba ya su pasión como poeta y narrador. En La Plata había publicado *Plaza suburbana* (1961), *Mascarón de proa* (1967) y había concluido la versión de su primera novela *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado*, además de haber llevado a cabo una intensa actividad académica en las ciudades de La Plata y Buenos Aires. En los años de encuentro con Omar Lara, Octavio Prenz está trabajando en la composición de dos antologías: *Poetas contemporáneos de Yugoslavia* (1977) y *Poetas serbios del grupo Bagdala* (1977). De igual manera, está efectuando las investigaciones comparativas entre el héroe épico serbio Kraljević Marko y Rodrigo Díaz de Vivar y sobre el *Cantar de mio Cid*, acompañado de algunas traducciones de poemas del ciclo serbio (1976) y un estudio crítico que más tarde publicará en Ediciones LAR Literatura Americana Reunida en la colección “Estudios, tesis, monografías” (1983)¹². En 1976, Prenz ya había traducido, en colaboración con Octavio Paz, versos del poeta serbio Vasko Popa aparecidos en la

⁹ <https://www.cervantesvirtual.com/obra/poemas-1053191/>

¹⁰ El volumen incluye a Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Maria Banuş, Gellu Naum, Ştefan Augustin Doinaş, Ion Caraion, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioanid Romanescu, Mircea Ciobanu y Dinu Flămând.

¹¹ Juan Octavio Prenz (1932-2019) nació en Ensenada, pequeña ciudad cerca de La Plata, Argentina. Realizó una experiencia de trabajo entre 1962 y 1967 en Belgrado, ciudad a la que volvió una segunda vez en 1975. En 1979, se trasladó definitivamente a Trieste, Italia. Fue profesor de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana en las Universidades de La Plata, Buenos Aires, Belgrado, Liubliana, Trieste y Venecia, desarrollando una intensa actividad como investigador, ensayista y traductor. Fue autor de varios libros de poesía, entre los que se destacan la edición serbocroata de *Poslanice iz Novog Sveta* (Envíos del Nuevo Mundo. Belgrado: Helikon 1984), *Habladurías del Nuevo Mundo* (1986), *Cortar por lo sano* (1987), *La Santa Pinta de la Niña María* (Premio Casa de las Américas 1992). Como narrador publicó tres novelas: *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado* (1990), *El señor Kreck* (2006), *Solo los árboles tienen raíces* (2013). Su obra poética y narrativa ha sido traducida a varias lenguas. En 2019, fue galardonado con el Premio Internacional Nonino.

¹² Prenz retomó el tema en varias ocasiones. En 1999 publicó un artículo titulado “Identidad y complejidad en el Cid y Kraljević Marko”.

revista *Plural* en México, había concertado con la Editorial Bagdala de Vršac la edición de una colección de poesía argentina moderna junto con un prólogo, publicación que se realizaría en el marco de publicaciones de la poesía moderna de los países no alineados. En Yugoslavia edita la edición bilingüe de *Cuentas claras/Čisti računi* (1979), colección de poemas en la que confluyen implícitamente todas las facetas de su trabajo de entonces. Nos estamos refiriendo a su labor como creador y como intelectual que se relaciona con el ambiente serbio, en particular con Vasko Popa, director de la editorial Književna Opština Vršac (KOV), y con círculos intelectuales que actúan en las ciudades de Vršac, Kruševac y Belgrado¹³. En cuanto al poemario mencionado, se trata de la colección que más citó en su trayectoria y la que definió y define su poética. En lo académico la labor de Prenz se centra, entre otros, en la realización de *Hispanoamerička književnost* (Historia de la literatura hispanoamericana) en serbocroata y en la colaboración con Gerardo Mario Goloboff (1980).

Živi Čile (Chile vivo)

Un acontecimiento que, por cierto, marca el punto de encuentro y la fructífera colaboración entre Lara y Prenz y, de igual manera las confluencias entre los intelectuales latinoamericanos y balcánicos, es la publicación de la antología chilena *Živi Čile* (Chile vivo, 1979), precisamente publicada por la casa editorial KOV dirigida por Popa. Lara y algunos colaboradores en el exilio no dejaron de difundir en Europa la literatura y la poesía chilena, como aclara él mismo:

Con Juan Epple construimos desde las sombras y el desconocimiento momentáneo del destino de muchos, la primera antología de poesía chilena pos golpe: *Chile, poesía de exilio y resistencia* que se publicó en Bucarest, Barcelona, Moscú y Belgrado. (2010: 4)

En la solapa de la edición yugoslava, se aclaraba que la selección había sido compuesta a partir de un panorama poético más amplio que el comité de redacción de KOV había decidido renombrar *Živi Čile* (Chile vivo). Las ilustraciones eran del pintor chileno Roberto Matta, tomadas de la revista literaria *Araucaria* (1978). Encabezaba el volumen una declaración de amistad y respeto sincero hacia los poetas

¹³ Vasko Popa, uno de los poetas e intelectuales más representativos de la poesía serbia contemporánea, en 1972 fundó Književna Opština Vršac (KOV) (Municipio Literario de Vršac), en la que Prenz publicó su poemario. En la labor de difusión de la literatura latinoamericana en Yugoslavia, Popa fue un estrecho colaborador de Prenz y también de Lara.

chilenos. La misma enunciaba: “KOV publica la colección de poemas *Chile vivo*, en señal de admiración por la hermosa, erguida poesía contemporánea chilena y en señal de solidaridad con la lucha del pueblo chileno por su libertad”. Las traducciones habían sido realizadas de manera grupal. Entre los traductores se encontraban el mencionado Radoje Tatić, traductor al serbio de escritores latinoamericanos como Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda y otros, y la revisora general de la traducción Krinka Vidaković, asistente en ese momento del Instituto de Literatura y Arte de Belgrado. Una indicación interesante, que se lee en las palabras preliminares y que denota la estrecha colaboración entre Lara, Prenz y los editores de KOV –acompañada de la necesidad proyectual de difundir literatura latinoamericana–, es que la mayoría de los poemas habían sido traducidos por los estudiantes del grupo de Lengua y Literatura españolas de la Facultad de Filología de Belgrado, bajo la orientación del profesor Juan Octavio Prenz, poeta y miembro de honor de KOV.

En esta colección de poesía de la resistencia y del exilio chilena, algunos de los poemas incluidos tienen carácter anónimo y fueron escritos en los campos de concentración, en las cárceles, o en la intimidad precaria de los hogares alcanzando, como señalan los editores, “un horroroso destino: transformarse en la expresión anónima de una causa común” (Lara-Epple 1979: 12). Algunos de estos poemas alcanzan considerable madurez mientras que otros mantienen un carácter circunstancial si bien todos nacen “con la misma voluntad de arder, avanzan, crean sus propios caminos: como la vida misma” (14). Los mismos cuentan “los sufrimientos y las esperanzas de lo que significó vivir y morir en un espacio signado por la oposición violenta entre la tiranía y el amor muy concreto por la libertad” (12). La referencia a la lucha contra la dictadura de Pinochet resulta clara. Los poemas firmados pertenecen a Víctor Jara, Efraín Barquero, Raúl Barrientos, Gabriel Barra y Eduardo Embry. El famoso poema *Somos 5000* (Ima nas 5.000) de Víctor Jara inaugura la colección y no es casual que lo hiciera. Es sabido que el autor de canciones memorables como *Te recuerdo Amanda*, *Duerme duerme negrito* o *A desalambarrar*, escribió esos versos después de haber sido detenido y torturado en el estadio de Chile que hoy lleva su nombre. No creo que sea redundante recordar que le fueron quebrados sus dedos y cortada su lengua para que no se expresara. Quedaron estos últimos versos junto a toda su amplia y bella producción. Joan Turner, esposa de Jara, publicó el famoso libro *An Unfinished Song. The life of Victor Jara* en 1983 en Inglaterra, en el que narraba momentos de la vida del cantautor. Quizás, tampoco sea casual que la primera versión del libro publicada en Chile haya sido realizada por Ediciones LAR y que su título haya tenido una leve pero significativa modificación: *Víctor Jara, un canto (no) truncado* (1988).

Dos cartas de Omar Lara a Juan Octavio Prenz

Una carta es del mes de mayo y la otra de agosto de 1978. Ambas refieren aspectos técnicos sobre el apenas mencionado proyecto de publicación de la antología en KOV acompañados por comentarios que detonan grandes expectativas e ilusiones. Lara le escribe a Prenz: “habría que actualizar todos esos planes de que hablamos y cuyo entusiasmo persiste en mí. La revista [se refiere a *Trilce*], la editorial [se refiere a LAR]. No sólo el entusiasmo. Me parecen cada vez más ideas de ineludible materialización”¹⁴. Ideas que se iban gestando y que tomaron cuerpo a comienzos de 1980. La misiva conserva deliciosas alusiones a la amistad y a amenidades o pasiones compartidas, una de ellas es el tango, que aquí mencionamos, porque, como veremos, en la actividad de Lara como divulgador, el canto popular y baile argentino ocupó cierta relevancia. Lara le escribe a Prenz: “Yo a mi vez confío en un pronto salto a esos pagos [refiriéndose a Belgrado] ya que, además de cantarnos unos buenos tangos (me he aprendido de memoria *Mano a mano* y *Muñeca brava*)”. Y, con respecto a una llamada telefónica que le hace a la amiga y poeta Virginia Vidal, llamada fallida por haberla realizado en el mes de agosto, Lara comenta:

Después caí en la cuenta que estamos en agosto, este mes de la antiamistad, con sus calores y sus playas. Y tú, Juan Octavio ¿por qué no te decides y te vienes acá unos cuantos días? Ya sabes que aquí tenemos un Club de tango que te prepararía una digna recepción. ¡Pensalo, ché!

Trilce

Lo que unió a estos dos poetas e intelectuales fue por cierto la idea de refundar la revista *Trilce*, bautizada en alusión al poemario de César Vallejo, junto con la mencionada creación de Ediciones LAR Literatura Americana Reunida en la que colaboraron con continuidad. Omar Lara fue el fundador absoluto de ambos proyectos, Octavio Prenz un fiel amigo-poeta que lo sostuvo, junto con muchos otros, en esta valiosa empresa, como, por otra parte, resulta evidente en las pocas líneas de la carta citada.

Lara había fundado y dirigido la revista literaria *Trilce* desde 1964, sostenido por el *Grupo Trilce de poesía*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Austral de Valdivia. En aquel proyecto, que había durado ocho años, habían colaborado personalidades como Enrique Valdés, Claudio Molina, Luis Zaror, entre otros, difundiendo la literatura y poesía chilenas de varias generaciones. El golpe de Estado de 1973 dispersó a sus miembros, exiliándolos.

¹⁴ Archivo personal de Juan Octavio Prenz, 1978.

En abril de 1982, la revista compuesta por el “comité de reaparición” mencionado, que incluía nombres de aliento internacional¹⁵, entre ellos a Juan Octavio Prenz, se volvió a editar en Madrid. La edición número 17 marcaba la continuidad de *Trilce* con respecto a las ediciones que habían sido truncadas por el Golpe de Estado. Lara, en la página introductoria que anuncia la “reaparición”, reflexiona sobre el pasado, recordando como los primeros pasos de la revista habían sido tanteos que más tarde asumieron una firme dirección: “desde 1964 y hasta 1973, con medios materiales diversos y a menudo azarosos, *Trilce* devino una costumbre tenaz entre sus lectores” (Lara 1982: 3). Lara rescata la propuesta multiforme e inquieta de los temas y actividades que habían sostenido a los 16 números publicados, definiéndola una “mezcla incierta de aventura y de orden” (3):

En la medida de sus terrenas posibilidades, *Trilce* fue un espacio permeable y receptivo a todas las generaciones y corrientes y supo esquivar las querellas de escuela o de familia. No fue otro su espíritu ni, seguramente, lo más claro de su mérito... (3)

Si bien las intenciones y argumentos que impulsaban la reaparición de *Trilce* llevaban un mismo espíritu de fondo, Lara subrayaba la distancia histórica que imponían los nuevos tiempos y las grietas profundas que los separaba de ese pasado:

La reaparición de *Trilce* en Europa es posible porque su necesidad siguió vigente, se hizo manifiesta largo tiempo y pre-existió a este resurgimiento. Es la prueba, quizá, del hecho que nuestra revista no había desaparecido por causa de desfallecimiento y languidez, sino por obra de una conmoción vasta frente a la cual la palabra poética es inerme. (3)

Ese primer número (o 17) de la segunda etapa de *Trilce* presenta un índice que fija de manera cierta lo que fue la actividad de Lara, entonces y después, a través de sus proyectos como editor. Osciló entre una mirada atenta a la literatura internacional –sin dejar de obrar en el contexto europeo y desde adentro del mismo,

¹⁵ Guillermo Araya, Antonio Avaria, Gabriel Barra, Luis Bocaz, Luis Bustamante, Mihail Cantuniari, Rolando Cárdenas, Jaime Concha, Juan Epple, Oscar Hahn, Walter Hoeffler, Luis Iñigo Madrigal, Patricia Jerez, Enrique Lihn, Sergio Macías, Eugenio Matus, Gustavo Mujica, Silverio Muñoz, Justo Jorge Padrón, Florido Pérez, Galvarino Plaza, Jaime Quezada, Waldo Rojas, Grínor Rojo, Jorge Rossi, Federico Schopf, Antonio Skármeta, Enrique Valdés, Miguel Vicuña Navarro, Armando Uribe Arce. La diagramación: Guillermo Monforte.

prestando particular atención a esas literaturas cuyas lenguas no alcanzaban los grandes centros editoriales— y la firme intención de instaurar un diálogo entre la poesía chilena del pasado y la contemporánea, en el contexto más amplio de la literatura latinoamericana. De más está decir que los diálogos fueron transversales, multidireccionales y también convergentes. Por lo tanto, en el sumario del número 17 encontramos un recuerdo y homenaje a Luis Oyarsún, poeta y profesor admirado, director de Extensión Cultural de la Universidad Austral de Valdivia que, como escribe Eugenio Matus, se olvidaba de las distancias generacionales. *Trilce* publica los poemas “Elegía a oscuras”, “Tranquilidad” y “Defensa de la tierra” de Oyarsún. También son significativos, entre otros, el saludo póstumo al novelista chileno Juan Godoy, la reflexión de Armando Uribe Arce sobre “De cómo nace un poema o cómo Rilke se reencarnó en Rosenman”, la *Muestra de poesía chilena 1982* con un artículo introductorio sobre la misma de Miguel Vicuña Navarro y la publicación de algunos poemas del poeta, filósofo y dramaturgo rumano Lucian Blaga. La nota que acompaña los poemas de Blaga dice: “Cuando uno mira su imagen y ve ojos y labios, dan ganas de preguntarle cosas. Y ahora pasa por aquí, contemporáneo con las mariposas, con Dios” (Lara 1982: 46).

Juan Octavio Prenz publica en ese número una reseña sobre *El viajero imperfecto* de Omar Lara en la que define el carácter de una poesía que —escribe— se nutre de rigor y decantación (1982: 56). El viajero de Lara, que Prenz llama el Ulises, es antifascista y sentimental, y denuncia “con esa enorme carga de mundo que arrastra su palabra sencilla, los días crueles, las ausencias, la mutilada alegría de su tierra” (56). Las “palabras sencillas” predominantes en la poesía de Lara son vida y cotidianidad como última posibilidad o único ámbito posible para el hombre:

un cotidiano que excluye las connotaciones culturales de lo grande y lo pequeño, lo alto y lo bajo, que rechaza su falsa contraparte idealista y que se convierte, de un modo fatal, irrefutable, en el único ámbito posible del hombre. (56)

Se trata de un viajero que recorre todo el volumen en un peregrinaje temporal o espacial por los intersticios del mundo y de la vida, sin renunciar a dejos existenciales, de fatal fugacidad:

Mira donde pones el ojo
cazador
lo que ahora no ves

ya nunca existirá
lo que ahora no toques
enmohecerá
lo que ahora no sientas
te ha de herir algún día.

O poemas en los que la mirada poética se conjuga con el asombro devolviendo visiones de la observación cotidiana.

Recuerdos del futuro

Hechos y cosas reales se volvieron irreales y /
viceversa

Huellas

Cércanme palabras desconocidas, las amarro a mi recuerdo
es decir,
a aquello que sobrevivirá.
Todo es cierto en este momento.
No sólo la absurda ternura que me hiere.

De esta agua no beberá

El reflejo de su rostro en el estanque
es un prodigio de la imaginación.
Carne de peregrino.

El título del último apartado –que es al propio tiempo el de la selección– se proyecta también a los ciclos precedentes, sugiere, rescata, en clave mítica, un viaje vivencial, en el que cada posta remite, de un modo metonímico, a las demás y al conjunto (Prenz 1982: 56).

La reedición de *Trilce* tuvo amplia resonancia, tanto que, en París, como relata el mismo Lara, se formó el *Centro Cultural Trilce*¹⁶ que realizó varias actividades. Entre otras, la titulada *Los poetas y pintores cantan y celebran a la revista Trilce*, en el famoso *Trottoir* de Buenos Aires, que incluía pintura, fotografía, música, baile con particular atención al tango (2010: 4).

Un número especial de *Trilce* recogió el material poético leído durante el *Recital de Poesía del Taller de Creación cultural Trilce*, que fue organizado bajo el auspicio del

¹⁶ Impulsado por Patricia Jerez y Luis Bocaz.

Instituto de Altos Estudios Latinoamericanos de la Universidad la Sorbona de París III, el 15 de noviembre de 1982. Nombres destacados componen el número, entre ellos, el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, los argentinos Juan Gelman y Juan Octavio Prenz, los chileno/as Patricia Jerez, Orlando Jimeno-Grendi, Omar Lara, Galo Luvecce, Gustavo Mujica, Waldo Rojas, Osvaldo Rodríguez y Felipe Tupper.

Dedicar espacio a los bellos poemas que componen este número de *Trilce* nos alejaría del objetivo de este trabajo, sin embargo, señalamos dos componentes significativos. Por una parte, el componente temático en que un grito de denuncia desgarrador se nutre de la palabra más íntima del poeta ante la experiencia de la violencia y el terror. Son así los versos de “Confidencia(s) a gritos sobre Paco Urondo” de Adoum o “Cartas” de Gelman:

Entre tus brazos y mis brazos ¿es como si hubiese una
tela de fuerzas contrarias perros célebres vientos una tela de
amor donde

alguien avisa que las bestias estaban en algún lugar de la
oscuridad
coceando sombras coceando impacientes o como ciegas

o ciegas de verdad o sin ojos? ¿o una tela
donde la camarada escribe ‘*el día 20 de abril a las 20.05 nació
el chiquito que esperé cuidé defendí tanto tiempo contra*
escribe
contra la oscuridad que está en algún lugar de las bestias contra

la oscura bestia la picana los golpes al vientre donde él
‘*que defendí tanto tiempo*’ escribe ‘*con la colaboración de
todas
ustedes mis compañeras y amigas*’ escribe y cuando el día 24
(lunes)

Lo acostó por la noche y lo pasó a su cunita

Los versos encierran un sentido profundo de lucha y desobediencia como en los poemas de Prenz en “Apuntes de historia” y los versos incisivos de Patricia Jerez en “Declino toda responsabilidad” o “Simple súbdito”:

Vendré a saludarte
como simple súbdito

Me inclinaré a tus pies
y cruzaré el anillo de los fosos
para sembrar la rebelión
que habrá de derrocarte

El otro componente es la experimentación con el verso, echando constantemente una mirada hacia los poetas chilenos del pasado y a sus contemporáneos. Son así los poemas de Galo Luvecce o de Gustavo Mujica en “Arte poética”, “Movimiento perpetuo” y “Mito poético” o “Epílogo”, entre otros.

Trilce saldrá con cuatro números y recién a partir de 1997 desarrollará su intensa y continua actividad de divulgación de la poesía chilena y latinoamericana, convirtiéndose en la mejor revista literaria chilena. Una carta del 31 de mayo de 1996, cuando Lara ya residía en Chile, informa a Prenz sobre la tercera etapa de *Trilce* y le comunica que lo ha incluido en el comité de redacción¹⁷.

LAR - Literatura Americana Reunida

En 1982, junto con la reedición de *Trilce* se inaugura la fecunda etapa de la casa editorial Ediciones Literatura Americana Reunida (LAR).

Los primeros títulos se eligieron por la cercanía de los autores, su importancia en el tejido literario chileno y por la necesidad de estructurar, a pesar de la precariedad de los recursos con que contábamos, un sello con sentido, proyección y solidez editorial. No quería yo una suma de títulos (...) Deseaba, además, con las primeras ofertas editoriales, proclamar una suerte de declaración de principios en cuanto a intereses temáticos y autores. Establecimos así una línea de colecciones: poesía, narrativa, ensayo, estudios, tesis y monografías, memoria y testimonio. Los primeros volúmenes publicados fueron: *Soñé que la nieve ardía* (1975), de Antonio Skármeta; *La pieza oscura* (1963), de Enrique Lihn; *Del fetichismo de la mercancía al fetichismo del capital* (1982), de Osvaldo Fernández; y *Cantores que reflexionan* (1984), de Osvaldo Gitano Rodríguez.

Ya de regreso en Chile, a fines de 1984, reinicié prontamente mi trabajo

¹⁷ Archivo personal de Juan Octavio Prenz. Conservamos aún dos cartas de Omar Lara dirigidas a Prenz, una del 15 de septiembre de 1993 en la que trata cuestiones de carácter personal e inherentes a la publicación de libro de poemas del escritor de Bosnia, Izet Sarajlić; la otra del 20 de junio de 1996 con temas inherentes a la publicación de comedias de Italo Svevo.

editorial. Con mucho entusiasmo, y ciega e inocente audacia, de la que no me daba cuenta exacta. Así, y en plena dictadura, publicamos los primeros libros de y sobre Salvador Allende, reeditamos la novela de Antonio Skármeta, editamos libros de Patricio Manns, Hernán Ramírez Necochea, Volodia Teitelboim, Luis Enrique Délano, algunos textos de Lenin. Sí, de Lenin, publicamos el libro: *Qué Hacer* (1902), específicamente. Y entre ellos: *Un canto truncado* (1988), de Joan Jara, un viejo sueño necesario. Nosotros hicimos una pestaña en el título e incorporamos un «no»: *Víctor Jara: Un Canto (no) truncado*. En todas estas tareas colaboraban amigos y compañeros vinculados con los autores, las imprentas, la gente de arte y otros. Había un enorme sentido de fraternidad y solidaridad que, lamentablemente, se fue perdiendo con los tiempos.

Para ir cerrando, nos limitamos aquí a indicar los textos que Prenz publicó en LAR, *Trilce* y que incluyen ensayo, poesía, antologías poéticas, novela y cuento. Entre ellos, el ensayo sobre *El Cid y Kraljevič Marko: una primera aproximación* (1983), los poemarios *Apuntes de historia* (1986) y *Hombre lobo* (1998), las antologías *Poetas eslovenos contemporáneos*, selección de Ciril Zlobec, traducción de J. O. Prenz (1988) y *Poesía yugoslava contemporánea*, introducción, selección y traducción de J. O. Prenz (1988).

Además, los textos narrativos *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado* (1990), la colección de cuentos *Biografía de Dios y otros cuentos* (2012), el humorístico y crítico relato *El humo sagrado*, (2012) que ve envuelto a su personaje en las telarañas prohibitivas del mundo contemporáneo. En 2011, Prenz realizó las traducciones y ediciones de los poetas eslovenos Ciril Zlobec y Marko Kravos, publicados en LAR¹⁸.

Conclusión

La elección de volver o no al país de nacimiento distingue de manera evidente los recorridos de ambos, Lara y Prenz. Omar Lara volvió a Chile y decía que no necesitaba estar en Europa. Prenz, en cambio, necesitó o tuvo que convivir con sus raíces centroeuropeas, aunque dijera que solo los árboles tienen raíces. Por breves períodos de tiempo volvió a Argentina. Se reincorporó a su cargo de profesor adjunto en la Universidad de Buenos Aires y dictó cursos en La Plata, cuyas clases son objeto de estudio en el citado proyecto de la Universidad del Litoral. Fueron, quizás,

¹⁸ Otras publicaciones realizadas en colaboración con Lara fueron de: MAISON Elvira Dolores. Traducción. *Italo Svevo Comedias*. LAR, 1998; de la misma autora, *Estudios sobre la traducción*. LAR 1983; de PRENZ Juan Octavio y PRENZ Ana Cecilia. Selección y traducción. *Izet Sarajlić. Poesías escogidas*. Concepción: Ed. Alas, 1993.

las circunstancias o la eterna inestabilidad y precariedad argentina que lo llevaron a quedarse en Trieste. En sus últimos años de vida alternaba el bullicio de Buenos Aires y el poder de las olas de Mar del Plata con la monodía triestina, que él con su genio e ironía resucitaba en un canto plural día a día. Leía los diarios argentinos y se enfurecía con los políticos, su demagogia, con una forma de eterno retorno donde faltaba esa dialéctica tan amada. Volvía a la capital latinoamericana y debatía con los amigos, con la gente y renacía aquel fervor de la juventud. Estaba luego en Trieste, en la Plaza San Antonio, cerca del café *Stella Polare*, donde le gustaba sentarse (aunque le gustaba más el bar *Malabar*, porque allí había encontrado a algunos compinches con quienes compartía chistes y cosas de la vida, reía y entraba en la idiosincrasia triestina), y allí, uno de esos tantos argentinos perdidos por el mundo, un joven del que se había hecho amigo, le cantaba un tango. La última vez que le cantó, Prenz seguía entusiasmándose por las pequeñas cotidianidades. El cantor de tango le dijo: ¡Hola Octavio! ¡Dale que te canto uno! Y si mi memoria no me engaña fue *Malena*.

Del fallecimiento de Omar, en el verano del 2021, me enteré mucho más tarde. Un gran dolor. Recordé nuestra última charla en octubre del 2020 cuando me dio el poema que había escrito dedicado a Juan Octavio en 1986. Me mandó las palabras que comparecen en el epílogo y con ellas concluyo.

Epílogo

Yo vivía en Bucarest cuando conocí a Juan Octavio Prenz. La vida –aunque cada día nos guste mucho menos, como dijo César Vallejo– también nos da regalos fastuosos. Juan Octavio fue uno de esos regalos. En un viaje a Belgrado encontré a mi amiga Virginia Vidal y ella me llevó a Prenz. Me llevó y me quedé para siempre. Entre los muchos defectos no está el de no detectar a un ser luminoso en cuanto lo veo. Y de ahí no me sacan. Nunca salí de la esfera mágica de su amistad, de los afectos y de los afanes compartidos.

Nos vimos de nuevo en Belgrado, en Bucarest, en Madrid, en París, en Trieste, en Buenos Aires, en La Plata, en Concepción, en Valdivia, en los jardines de su Ensenada de siempre, junto a su madre, tan diáfana como el jardín que cuidaba.

Si me pidieran cobijar en pocas palabras lo que fue Juan Octavio en la vida de su amistad yo diría las palabras: encanto, inteligencia, talento, una dulce ironía, inocencia, sabiduría, generosidad.

Y si hablo de generosidad hablo de regalos, si hablo de regalos tendría que empezar por su propio ser dispuesto a las muestras más excelsas de

Juan Octavio Prenz y Omar Lara, impulsores de flujos literarios:
América Latina-Yugoslavia-Rumania

cercanía y humanidad. Y seguir, seguir, seguir. Y mencionar nombres secretos y reconocibles, lugares y palabras, afanes y consejos.

La poesía yugoslava toda, Vasko Popa, Branko Prelević, Mirjana Božin, y más adelante, en otro tiempo de tinieblas, a Izet Sarajlić.

En una de sus patrias (o matris) me regaló, también para siempre, a otro poeta luminoso y pleno como él mismo, me refiero a Jorge Ariel Madrazo. Y a los poetas de La Plata, las calles de Ensenada y las aguas y las historias de las calles y las aguas.

En Madrid, en algunas ocasiones nos íbamos de copas a la Plaza Mayor. Una noche bailaste y fuiste el más joven, más gracioso y más elegante de los mozalbetes de la Plaza.

¡Fue cuando escribí estas líneas que por pudor no llamo versos!

¡Un abrazo para Elvira Dolores-Chiquita, Cecilia, Betina!

*Juan Octavio en la Plaza Mayor*¹⁹

Pienso en usted a menudo

como un ilusionista

veo:

con un gesto inundar

eso que lo rodeaba

con una luz azul

(era azul el farol)

y mantener

esa burbuja

en cuyo centro usted ilusionaba.

Todo ver y palabra

tienen un ritmo propio

y montado en el ritmo

usted viajaba por nosotros

¡hacia qué mundos!

Ah, esa sensación de irrealidad.

Usted también jugándose en ella

Jugándose la vida de esa pequeña

vida

¹⁹ De *Abracé la tierra* (2016).

de esa pequeña noche.
Con maestría
dije
y con sagacidad
y con ternura.

Porque recuerdo
es cierto,
aquella luz azul
pero también
ese pequeño gesto (ilusionado)
de estirarse la arruga del pantalón
entre dos palomas que entornan su
cabeza.
Un parpadeo de ojos le niega
la entrada a la soledad
cuando el fin del espectáculo
es inminente.

28. 1.1986

Bibliografía

- CASASÚS, Mario. Entrevista. “En dictadura, reinicié la edición de Trilce y LAR con ciega audacia”. *El Clarín de Chile*, 22 de noviembre de 2009.
[https://rebellion.org/en-dictadura-reinicie-la-edicion-de-trilce-y-lar-con-ciega-audacia/\[26/11/2022\]](https://rebellion.org/en-dictadura-reinicie-la-edicion-de-trilce-y-lar-con-ciega-audacia/[26/11/2022])
- GERBAUDO, Analía; Betina Prenz. “Migraciones forzadas y derivas paradójicas. El caso Juan Octavio Prenz”. *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital: *artes, letras y humanidades* Vol. 10, n° 23, noviembre 2021: 82-99.
- JARA, Joan. *Víctor Jara, un canto (no) truncado*. Concepción: LAR, 1988.
- LARA, Omar; Juan Armando Epple. Eds. *Živi Čile* (Chile vivo). Vršac: KOV, 1979.
- LARA, Omar. *El viajero imperfecto/Călătorul neîmplinit*. București: Univers, 1979.
- LARA, Omar. *Los buenos días*. Valdivia: Ediciones Trilce, 1972.
- LARA, Omar. *Serpientes, habitantes y otros bichos: Valdivia-Lima, 1973-1974*. Concepción: Ediciones LAR, 1987.
- LARA, Omar. *Oh, buenas maneras*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- LARA, Omar. *Crónicas del Reyno de Chile*. București: Editorial Buletinul, 1976.
- LARA, Omar. *Insule plutitoare/Islas flotantes* (ediție bilingvă). București: Cartea Românească, 1980.

- LARA, Omar. “¿Uno o diecisiete?”. *Trilce* N°17, 1982: 3.
- LARA, Omar. “La Revista Trilce y la Poesía Chilena en la década de los 60. Aportes y Aperturas”. *Ómnibus* N° 30, año VI, enero 2010: 1-5. <https://www.omni-bus.com/n30/trilce.html> [26/11/2022].
- LARA, Omar. *Mesa del Silencio. Once poetas rumanos contemporáneos*. Círculo de Poesía y Colección Gláphyras, 2010.
- LARA, Omar. *Abracé la tierra*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, Colección Umbrales, 2016.
- MATTA, Roberto. Dibujos. *Araucaria de Chile*. Madrid: Ediciones Michay, N° 2, 1978.
- PRENZ, Juan Octavio. *Plaza suburbana*. La Plata: Ed. Centro, 1961.
- PRENZ, Juan Octavio. *Mascarón de proa*. La Plata: Ed. Centro, 1967.
- PRENZ, Juan Octavio. *La muerte de Kraljević Marko*. Introducción y traducción. *Poesía Hispánica*, 1976.
- PRENZ, Juan Octavio; Octavio Paz. *Poemas de Vasko Popa*. Selección y traducción. *Plural* No 9, 1976.
- PRENZ, Juan Octavio. Introducción, selección y traducción, *Poetas contemporáneos de Yugoslavia*. Lima: Edit. Mejía Baca, 1977.
- PRENZ, Juan Octavio. *Poetas serbios del grupo Bagdala*. Selección y traducción. Lima: Mejía Baca, 1977.
- PRENZ, Juan Octavio; Gerardo Mario Goloboff. *Savremena poezija Argentine* (Poesía contemporánea argentina). Kruševac: Bagdala, 1977.
- PRENZ, Juan Octavio. *Cuentas claras/Čisti računi*, Vršac: Editorial KOV, 1979.
- PRENZ, Juan Octavio; Gerardo Mario Goloboff. *Hispanoamerička književnost* (Historia de la literatura hispanoamericana). Belgrado: Prosveta, 1980.
- PRENZ, Juan Octavio. *Omar Lara. El viajero imperfecto*. Reseña. *Trilce* N° 17, 1982: 56-57.
- PRENZ, Juan Octavio. *El Cid y Kraljević Marko: una primera aproximación*. Madrid: LAR, 1983.
- PRENZ, Juan Octavio. *Apuntes de historia*. Concepción: LAR, 1986.
- PRENZ, Juan Octavio; Ciril Zlobec. *Poetas eslovenos contemporáneos*. Traducción y selección. Madrid-Concepción: LAR, 1988.
- PRENZ, Juan Octavio. *Poesía yugoslava contemporánea*. Introducción, selección y traducción. Concepción-Buenos Aires: LAR, 1988.
- PRENZ, Juan Octavio. *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado*. Concepción: LAR, 1990.
- PRENZ, Juan Octavio. *Hombre lobo*. Concepción: Trilce, 1998.
- PRENZ, Juan Octavio. “Identidad y complejidad en el Cid y Kraljević Marko”. *Le due sponde del Mediterraneo: l'immagine riflessa*. Trieste: EUT, 1999.
- PRENZ, Juan Octavio. *Marko Kravos. Poesías*. Edición bilingüe esloveno-español. Introducción, selección y traducción. Concepción-Buenos Aires: LAR-ZOE/re, 2011.

- PRENZ, Juan Octavio. Ciril Zlobec. *La binidad del amor y del dolor*. Introducción, selección y traducción. Concepción-Buenos Aires: LAR-ZOE/re, 2011.
- PRENZ, Juan Octavio. *Biografía de Dios y otros cuentos*. Concepción: LAR, 2012.
- PRENZ, Juan Octavio. *El humo sagrado*. Concepción: LAR, 2012.
- PRENZ, Juan Octavio. *Poesía casi completa*. Buenos Aires: Ediciones en Danza, 2022.

LOGO THETES



Mariano Saba

*CONICET / Instituto de Filología
y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
(Universidad de Buenos Aires)*

La confesión (in)visible de Unamuno, entre María Zambrano y Rosa Chacel

The (in)visible confession of Unamuno, between María Zambrano and Rosa Chacel

Recibido: 02.10.2022 / **Aceptado:** 21.12.2022

Resumen: Tanto María Zambrano como Rosa Chacel dedicaron estudios específicos a la confesión. Cierta coincidencia entre sus postulados indica que ambas autoras consideraban al género como expresión de un nuevo tipo de saber, desligado de los excesos racionalistas. Un saber ya no legitimado por la erudición ocularcéntrica, sino por el conocimiento del propio yo y específicamente de los aspectos “invisibles” de su identidad (desde el alma hasta el *eros*). En estas coordenadas resulta significativo que ambas escritoras se refirieran al caso de Unamuno como sintomático de los límites que tuvo lo confesional en el canon español. La semejanza de sus observaciones sobre la dificultad del género en la obra del autor vasco, permite entonces indagar en el objetivo común de Zambrano y de

Abstract: Both María Zambrano and Rosa Chacel developed specific studies on confession. A certain coincidence between their postulates indicates that both authors considered that literary genre as an expression of a new type of knowledge, detached from rationalist excesses, no longer legitimized by ocularcentric erudition, but by the knowledge of one’s own self and specifically of the “invisible” aspects of his identity (from the soul to *eros*). In this way it’s significant that both writers referred to the case of Unamuno as symptomatic of the limits that the confession had in the Spanish canon. The similarity of their observations on the difficulty of the genre in the Basque author, then allows us to investigate the common objective of Zambrano and Chacel

Chacel con respecto a resolver la emergencia supuestamente fallida de la confesión dentro de la tradición literaria hispánica.

Palabras clave: confesión, saber, Zambrano, Chacel, Unamuno.

in relation to resolving the supposedly failed emergence of the confession within the Hispanic literary tradition.

Keywords: confession, knowledge, Zambrano, Chacel, Unamuno.

1. Hacia una genealogía anti-erudita: de la confesión y un nuevo modo del saber

Existió entre María Zambrano y Rosa Chacel un interés común por la confesión. Esta cercanía de ambas en torno al género de lo confesional resulta pertinente además por tratarse de dos figuras relevantes de la intelectualidad española en el exilio, las cuales por otra parte supieron mantener entre sí un intercambio sostenido de pareceres y reconocimientos¹. Lo que hasta el momento, sin embargo, ha sido poco señalado es cierta legitimación que ambas hallaron en ese género para consolidar la definición de un nuevo tipo de saber ligado ya no al peso erudito de la biblioteca, sino a la propia experiencia de la subjetividad. El valor que estas autoras asignaron a la confesión demandó, en cada caso, distintos tipos de abordaje; pero tanto en Zambrano como en Chacel la raíz común del interés por el género ha tenido que ver con definir desde sus coordenadas un territorio nuevo del saber, un perímetro del saber delimitado ahora por la imperiosa necesidad de la experiencia de sí. En tal sentido, y desde el encuadre de ambas, la confesión se encuentra ligada a los ejes de la auto-representación y de su paradójica escasez en el canon español. Fue a partir de estas ideas que dedicarían ensayos específicos a la confesión y a su relación con el tándem *vida / literatura*, jerarquizando el saber experiencial por sobre el racionalismo erudito. Tanto *La confesión: género literario y método*, que Zambrano escribe hacia 1941, como el ensayo *La confesión*, que Chacel publica en 1971, resultan hitos necesarios para rastrear el pensamiento de dos escritoras emblemáticas en torno a los avatares del saber en el exilio posterior a la Guerra Civil.

Ahora bien, considerar la relevancia de estos abordajes en torno a la confesión exige previamente su contextualización dentro de problemáticas teóricas fundamentales en el campo literario español de primera mitad del siglo XX. Es en

¹ No nos detendremos aquí en los intercambios biográficos entre ambas autoras, tema puntual que alumbró la entrevista realizada a Carmen Revilla Guzmán por Laura Yolanda Cordero Gamboa (2021), y en la cual se pondera la importancia del epistolario enviado por María Zambrano a la propia Rosa Chacel.

este marco que no puede eludirse la mención del *irracionalismo* como vector filosófico que vertebra cierta genealogía anti-erudita y cuya dirección puede rastrearse específicamente entre Unamuno y varios de sus herederos intelectuales. El enclave fundacional que implicó el enfrentamiento unamuniano con los excesos racionalistas del academicismo histórico-positivista, puede pensarse como pivote de buena parte de los planteos posteriores en torno al nuevo saber, esgrimidos por exponentes como María Zambrano y Rosa Chacel. Al respecto, Manuel Suances Marcos y Alicia Villar Ezcurra (1999) señalan que el irracionalismo no debe considerarse como corriente antagonista de la razón, sino más bien como oposición a la idea de una razón “abstracta, intelectualista y ajena a la vida” (14). De ahí la revalorización que el irracionalismo hace del punto de vista particular e individual: “Frente a las enseñanzas de una razón que a todos iguala, pero también a todos uniformiza, el irracionalista busca expresar el punto de vista de un yo que llega a ser irrepetible” (22). Esta postura implica un decidido rechazo de la filosofía sistemática (la cual vendría a reducir toda pluralidad con su afán clasificatorio), y asigna importancia superior a la experiencia artística: el artista, en esta línea, lograría acceder al en sí del mundo, lejos de la urgencia comprobatoria de las ciencias. De este modo puede entenderse que lo que el irracionalismo comienza a erosionar –desde el romanticismo en adelante– es la identificación entre sabiduría y racionalidad. Lo erudito pierde la hegemonía de su autoridad como garantía de saber porque ese mismo saber comienza a relativizarse en cuanto a sus fuentes. Y Unamuno, a partir de sus planteos en torno al sentimiento trágico, se consolida como un eslabón imprescindible del irracionalismo emergente:

Unamuno vivió la contradicción entre su fe, sus deseos de pervivencia y su razón, que le mostraba la radical finitud de todo lo existente. Como los protagonistas de las tragedias griegas, se rebelaba contra un destino incierto y afirmaba la necesidad de lucha, de batalla permanente e irrenunciable entre la vertiente intelectual y la volitiva sentimental. La coexistencia de estas vertientes es lo que produce el sentimiento de angustia, el conflicto y la agonía por no poder renunciar a ninguna de las dos. Unamuno repudió la razón como degradación y antítesis de la vida. (44)

Lejos de resolverse en el planteo unamuniano, la pugna entre razón y vida obliga a una serie de reapropiaciones filosóficas que son factibles de hallarse luego en casos como el de Zambrano o el de Chacel. La confesión, en ambas, pareciera venir a estrechar la distancia de ese hiato, aún con sus matices, aunque la posibilidad expresiva del género no evita para nada la reaparición del dilema existencial

irracionalista. José Luis Abellán ha destacado dentro del ‘novecentismo’ la fuerte tensión entre Ortega y Gasset –influencia decisiva en ambas autoras– y el “erudito” siglo XIX: “es precisamente en ese clima donde va a tener lugar el gran debate sobre la crisis de la razón que protagoniza toda la filosofía española del siglo XX” (2006: 88). También enfatiza Abellán el rol pionero de Unamuno en ese entonces, indicando en *Del sentimiento trágico de la vida* la enemistad entre vida y razón, y echando mano a la imaginación como forma de sortear la oposición insoluble de ambas. Esta doble herencia llega de manera inevitable a los herederos intelectuales de primera mitad del siglo XX: “Hay un hilo lógico, perfectamente coherente, desde Unamuno a Zubiri, que alcanza su culminación en María Zambrano y su ‘razón poética’...” (91). Zambrano trasciende el raciovitalismo orteguiano y la vía imaginaria de Unamuno, para recuperar a la gran olvidada de la filosofía occidental: el alma. El alma es objeto de un nuevo saber en la búsqueda zambraniana: tal como señala María Luisa Maillard (1997), resulta el elemento capaz de “propiciar una forma de percepción ajena al pensamiento sistemático” (8), donde entran en juego formas íntimas de la vida. Tal valoración del alma produce una “ampliación de la razón hacia la geografía del corazón” (8), y habilita el devenir anhelante del que confiesa desde la confusión de su intimidad, desde su “indigencia ontológica” (183). En estos términos, la razón gana facultad *poiética* y constituye al hombre como inventor, como artífice de su propio destino. Chacel, por su parte, conduce esa misma facultad creadora por medio de la dialéctica entre memoria y ficción. Es esperable entonces que la confesión implicara, para las dos autoras, una incomparable cifra expresiva del problema irracionalista, siempre ligado a la interacción posible entre la vida y una nueva forma de entender la razón.

Conviene en este sentido considerar el camino por el cual Zambrano logró internarse en la problemática del nuevo saber y de la confesión como género idóneo para su emergencia. Tal como señala Abellán, “la necesidad de un saber del alma y de un orden interior que resulta inapresable por la filosofía racionalista y la razón científica, nos remite a un saber más amplio y radical dentro del cual pueda florecer este delicado saber de las cosas del alma” (1998: 261). Frente al programa filosófico que propugnaba el racionalismo, bajo su lógica de evidencia y comprobación, la *razón poética* viene a postular un conocimiento “otro”, dispuesto a abarcarlo todo por medio de un “enamoramiento del mundo” (263). Bajo la premisa de saber sacrificar y sacrificarse, como paradójica clave de huida ante la historia cíclica y *sacrificial*, Zambrano promueve un saber asistémico y literario, definido como *realismo español*. Este realismo consiste en un saber popular y a la vez disperso, extendido, diseminado en la novela y en la lírica de España. Tal como explica Abellán:

La interpretación de nuestra literatura, al carecer de un pensamiento filosófico sistemático, es imprescindible para calar en la esencia no ya del pensar español, sino de la vida española entera. Y de aquí la importante función que a la razón poética le está encomendada en semejante tarea. (273)

La deuda con Unamuno es inocultable: en la vía del conocimiento poético, Zambrano parece recuperar la exégesis literaria como resistencia al exceso racionalista. Y es desde este paradigma que géneros como la confesión pasan a ser cauces fundamentales de un nuevo conocimiento vital. Los errores inducidos por el cartesianismo filosófico legitimaron, de alguna forma, “la huida de Zambrano hacia otras formas indagatorias mucho más flexibles, consecuentes en la consideración del ser humano como *persona* más que como *cosa pensante*...” (Aguayo Ruiz-Ruano 2020: 183). La confesión, en esta línea, habilita la intuición como modo de conocimiento y se torna paradigma comunicativo de un saber ya no erudito sino experiencial. La verdad ya no resulta de la comprobación objetiva, sino que debe ser producida por la propia escritura: tal como señala Laura Llevadot (2001), se trata de “hacer, pues, de la literatura el lugar de la experiencia, y no la mera reproducción de lo vivido” (62). La confesión, entre todos los géneros, parece ser el más contundente a la hora de enlazar vida y literatura: no se somete a una verdad, sino que decide recordar y descubrir el *sí mismo* para encontrarse. En Zambrano la confesión trasciende la idea de género y se torna finalmente método de búsqueda y “transformación de la vida por la rememoración del vivir” (66). Zambrano identifica en la confesión un puente capaz de sortear al abismo filosófico entre la razón (la verdad) y la vida: de confesarse, el sujeto no sólo resuelve su incompletud, sino que además “espera su revelación” (Wachowska, 2001: 183). Esa promisorio meta coincidió desde el principio con la focalización en el alma que propuso la filosofía zambraniana, cuestión fácilmente rastreable en la sucesión de ensayos con que fue consolidando su teoría.

En su ensayo “Hacia un saber sobre el alma”, de 1934, Zambrano postula la necesidad de “fabricar una red propia para atrapar la huidiza realidad de la *psique*” (2000: 29), y añade “que no siendo el alma la realidad única del hombre, el saber acerca de ella necesita ser encajado dentro de otro más amplio y radical saber” (29). Surge desde este temprano texto la necesidad de considerar una razón íntegra acorde a la idea de un hombre íntegro, ya que el sujeto pensado como mero ente de razón inhabilitaba cualquier saber acerca del alma. Desde este encuadre Zambrano se propone “ir descubriendo el alma bajo aquellas formas en que ella sola ha ido a buscar su expresión, dejando aparte por el momento lo que ha dicho el intelecto acerca del

alma que cae bajo él” (34). Esta afirmación liga claramente el saber sobre el alma con un género como el de la confesión, entendido sobre todo en términos expresivos, como forma emergente de ese nuevo saber. España, en esta línea, presenta pocos ejemplos del registro confesional, pero logra sin embargo erigirse como modelo del contra-saber lógico y erudito. Tal como menciona la propia Zambrano en “La reforma del entendimiento español” (1937), el caso de España “se nutría de otros incógnitos, misteriosos manantiales de saber que nada tenían que ver con esta magnificencia teórica” (15). Sin embargo, a juicio de la autora, el “ateoricianismo” español lejos de reflejar carencias, debía pensarse como clave de un salvataje para la Europa racionalista. La cultura no es una suma de saberes, afirma Zambrano, y por lo tanto la redención europea, atrapada en sus contradicciones racionalistas, podía darse paradójicamente a través del “fracaso” español –que no era tal–. Podía darse a través de su aceptación popular y literaria, contenida sobre todo en Cervantes, en un tipo de novela que no pretendía restaurar la razón –como sí lo había intentado la filosofía sistémica– sino que buscaba sumergirse en el fracaso para hallar un mundo nuevo. La confesión, en este sentido, no queda lejos de la novela o, al menos, puede pensarse como un síntoma expresivo de enorme familiaridad con ella. Y más aún cuando el pilar de lo confesional sería, desde su óptica, la cercanía poética del género con lo vital. Afirma Zambrano en “La crisis del racionalismo europeo”, de 1939: “Ha sido necesario que a la razón la sustituya la vida, que aparezca la comprensión de la vida, para que la historia tenga independencia y rango, tenga plenitud” (2015: 568). El retorno vitalista a la subjetividad, índice destacado del irracionalismo unamuniano, reaparece en palabras de esta autora para confirmar su posicionamiento dentro de esa tradición:

La irracionalidad profunda de la vida que es su temporalidad y su individualidad, el que la vida se dé en personas singulares, inconfundibles e incanjeables, es el punto de partida de la actual filosofía, que ha renunciado así, humildemente, a su imperialismo racionalista. (568)

La confesión resulta entonces un particular síntoma expresivo de la jerarquización filosófica de esa experiencia vital y subjetiva. De hecho, en “La confesión: género literario y método”, Zambrano la define con enorme claridad como “el género literario que en nuestros tiempos se ha atrevido a llenar el hueco, el abismo ya terrible abierto por la enemistad entre la razón y la vida” (2011: 44). El desacuerdo entre vida y verdad origina la forma expresiva de lo confesional, de aquel cauce por el cual se transmite un secreto cuya revelación logra reproducirse

en el lector mismo. Para Zambrano la confesión logra trascender la queja y producir finalmente filosofía, una filosofía capaz de restaurar el contacto entre verdad y vida. El que se confiesa produce “una huida de sí en espera de hallarse” (52), y en el ansia de encontrar la unidad perdida, busca una vida libre de paradojas, capaz de coincidir consigo misma². En este movimiento, desde San Agustín en adelante, Zambrano reconoce que “lo importante en la confesión no es que seamos vistos sino que nos ofrecemos a la vista, que nos sentimos mirados, recogidos por esta mirada, unificados por ella” (58). La *acción* de ofrecerse a la mirada (tanto divina como profana) hace de la confesión la instancia literaria por la cual el yo puede saldar la distancia entre vida y verdad, y así tornarse visible. Es en este sentido que Zambrano considera a la confesión como un método, en tanto puede producir una *evidencia* donde la verdad de la mente y la de la vida finalmente se tocan. Esa evidencia no es algo inexistente, sino más bien un elemento inoperante que se torna activo gracias a la confesión: algo que no era percibido y que hallado puede ahora tornar visible la experiencia.

El caso de Rosa Chacel exhibe claras resonancias de esta apreciación sobre lo confesional y su potencia reveladora. Tal como ha señalado Elena Trapanese (2015), en esta autora aparece cierto intento por “novelar la filosofía orteguiana” (100), coincidiendo con el filósofo en que “al novelista moderno ya no interesa la aventura, pues quiere bucear en los abismos profundos del ser humano” (100). No es azaroso entonces que la ficción de Chacel buscara narrar no hechos, sino “el conflicto de perspectivas en el interior de la conciencia de los personajes” (101)³. Y en ese intento, es significativa su enfática necesidad de vincular visión, palabra y memoria, ya que “Chacel afirma no haber nunca podido entender nada que no le fuese visible, pues ver era el motor interno de toda su acción” (103). Tales postulados explican la afinidad de esta escritora con el fenómeno de la confesión, sobre todo considerando la dinámica de un género que pasa por la visibilidad de lo interior. En esta dirección, Chacel se opone a la clave autobiográfica de la confesión, ya que el género no estaría operando sobre un desarrollo de ese tipo, sino sobre la visualización de un vector oculto de lo vital. En su ensayo al respecto afirma: “La confesión no consiste en revivir ni en rehacer; consiste en manifestar lo que nunca se deshizo en el pasado, lo que nunca dejó de vivir por ser consustancial con la vida del que confiesa” (2020: 21).

² Esta “huida de sí” debe entenderse como categoría obligada en la primera etapa de toda confesión, al punto de poder identificarla también en ficciones como *La sinrazón*, de Chacel. Véase Cordero Gamboa (2022: 82).

³ Basta confirmar la recurrencia de tramas cuyo decurso privilegia la cavilación interior por sobre la fábula, desde la temprana *Estación. Ida y vuelta*, de 1930, hasta *La sinrazón*, publicada treinta años después.

En su opinión el género obliga a un carácter diferente de las meras memorias, ya que compromete a un acto urgente de ‘última voluntad’: el que se confiesa no recuerda simplemente, sino que busca sin pausa revelarse a sí mismo y comunicar esa revelación a medida que se da. Nuevamente, se trataría de dar a ver lo que en principio no goza de evidencia. Esto no anula las diferencias que se han señalado entre Zambrano y Chacel: mientras la primera se refiere a la confesión en estado puro, la segunda piensa el género como relato estético asociado a su propia poética; mientras Chacel parece dar claves de su propia poética a través del análisis de la confesión, Zambrano alude a las raíces confesionales del método de la razón poética (*cf.* Bundgård 2017)⁴. Sin embargo, es insoslayable la coincidencia que vincula ambos abordajes: tanto Chacel como Zambrano “se mueven en el plano fenomenológico-existencial que comienza cuando se tematiza [...] la subjetividad singular del hombre, la cual constituye una vertiente oculta tanto para el plano empírico como para el trascendental” (Clavo Sebastián 1994: 123). Las dos autoras coinciden en un enfoque antropológico que permite reconocer la autoexperiencia del hombre como el mejor camino para acceder a sí mismo. Como ha señalado al respecto Clavo Sebastián, “la razón de este interés hipertrofiador del yo se encuentra en que tanto para Rosa Chacel como para María Zambrano la irracionalidad es el elemento, de cuantos nos constituyen, más decisivo en la dinámica de la vida” (128). El irracionalismo, una vez más, parece atravesar los análisis de ambas autoras acerca de la confesión, reuniéndolas en el intento común de ratificar la trascendencia que implica un saber emergente desde la experiencia del yo. Al respecto, Chacel sostiene en *La confesión*: “el que se confiesa en esta forma literaria, que es un modo de novelarse, da su confesión o novela como ejemplo, como ‘modo de conocimiento’; por lo tanto, si no vamos a decir que sigue ‘el seguro camino de la ciencia’, trata al menos de ir por la vereda” (2020: 31). En este sentido la autora se sorprende de lo que sería la anticipación de San Agustín, al querer confesar para *entender* sus pecados: esa ansia de conocimiento refleja un principio común con todo exponente del género, la idea de partir de un “conocimiento ciego” (58), es decir, inenunciado. Así, la confesión emerge como cauce de un nuevo modo del saber, aunque se trate de un saber distinto al científico-erudito. En este sentido, para

⁴ Este sucinto contraste pretende destacar la diferencia epistemológica que existe entre los escritos de estas autoras sobre la confesión, tal como subraya Bundgård (2017) cuando distingue entre ambas la interpretación del impulso erótico (cierto nihilismo activo en Zambrano, ligado al sentir originario de lo sagrado, y cierto impulso genésico en Chacel). Sin embargo, no es posible coincidir con este trabajo en la calificación del corpus analizado por Chacel como confuso e inconsistente, ni tampoco parece acertado pensar que toda la obra de Zambrano posterior al exilio resulta confesión.

Chacel la confesión surge de la necesidad de comprender un misterio y no tanto de exteriorizar una culpa, y el *eros* habría sido puntualmente ese faro intrigante capaz de orientar la ruta de los confesos. El *eros* entendido en toda su amplitud, asociado a la desazón vital de la fe y del amor que impulsaría toda confesión, un condicionante existencial que pulsa detrás de todo el género. Porque como afirma la propia Chacel, “lo importante en la confesión no son los hechos relatados, y sin embargo en las grandes confesiones vemos que el secreto conflictivo informa la vida total de cada uno de los hombres cuya confesión escuchamos” (165). Desentrañar el saber que emana de la relación entre el conflicto interior y la vida real: esa pareciera ser la meta del género en términos de esta autora.

Como puede suponerse, tanto Zambrano como Chacel arriban a la confesión en tanto clave expresiva de un dilema irracionalista, es decir, como forma literaria de un nuevo modo de saber capaz de tornar visible lo que no lo es: el alma o la interioridad secreta. Meditar sobre la tradición de ese género como posibilidad de retorno a la experiencia del yo: esto resulta ser el vector común que atraviesa los abordajes de ambas intelectuales. Y sin embargo, no es el único: en el abanico de ejemplificaciones que despliegan, estas dos autoras coinciden también en el reclamo a Unamuno como especial síntoma de la carencia confesional en el canon español. Por eso —y considerando el caso para mejor comprensión de los encuadres de Zambrano y de Chacel—, cabe preguntarse cuál fue el motivo para que Unamuno fuera objeto común de sus reparos, habiendo sido sin embargo eslabón pionero de una genealogía anti-erudita enfrentada con los modos legitimados del saber racionalista y ocularcéntrico.

2. Unamuno revisitado: coincidencias críticas en torno a una confesión (in) visible

Resulta necesario destacar la semejanza que ambos tratamientos tienen a partir de la carencia: España no ha sido pródiga en confesiones, sostienen tanto Zambrano como Chacel. Desde ahí, sin embargo, cada una se lanza con sus respectivas estrategias al asedio de un género si no ausente, al menos poco presente dentro de la tradición hispánica. Ahora bien, cabe preguntar por el carácter de esta necesidad: ¿es posible hacer la historia de una ausencia? ¿Cuál es el objetivo que motoriza la definición de un género cuya primera característica, en la tradición nacional de estas autoras, sería la escasez? Tal como se anticipó en el apartado anterior, es inevitable considerar que tras esa búsqueda persiste una idea esencialista de la literatura nacional: el criterio, de hecho, es el que viene a confirmar —con matices— que España posee ciertos rasgos especiales que habrían impedido la emergencia de un género cuyo valor cifraría un

tipo de saber “otro”. Lo paradójico, sin embargo, es que ese saber se encuentra muy presente en el canon hispánico: un saber relativo a cierta filosofía capaz de reivindicar lo experiencial por sobre lo sistémico, lo individual por sobre lo objetivo, la mirada interior por sobre la mirada superficial. Un saber, en definitiva, capaz de expresarse por medio de la minoridad de ese género cuya riqueza radicaría en el tráfico de lo invisible.

Así, en medio de la aridez de ejemplos, es curioso que surja entre Zambrano y Chacel una coincidencia significativa: la referencia a Unamuno. La literatura del escritor vasco aparece, una y otra vez, como índice máximo de lo que pudo ser la confesión española sin llegar a concretarse como tal. Esta persistente observación de la literatura unamuniana como pre-confesión, o confesión irresuelta, resulta sin embargo caso testigo para una imposibilidad que quisiera resolverse desde la praxis misma de estas autoras, las cuales buscan de alguna manera insertarse en la tradición al respecto⁵. En este sentido, cabe pensar si la crítica por parte de Zambrano y de Chacel no sólo se debió a la falta de una confesión unamuniana explícita, sino también a la necesidad de estas autoras de retomar la proyección irracionalista de Unamuno y poder identificar, desde sus contradicciones y cabos sueltos, un derrotero renovador de la filosofía española, ligado a la deriva de un nuevo saber en el que ellas mismas pudieran superar obstáculos e inscribir sus pruebas.

Como se ha señalado, para Chacel la confesión manifiesta lo que nunca se deshizo en el pasado por ser consustancial con la vida del que confiesa. Y Zambrano, por su parte, coincide al postular que la confesión es el único género que salva el hiato entre la razón y la vida. De este modo, en ambas propuestas, el género queda fuertemente vinculado a cierta crisis de modernidad y a la necesidad de estrechar distancias entre los extremos de lo vital y de lo racional. Es por eso que la referencia común pasa a ser, inevitablemente, Unamuno. Sin embargo el caso del escritor vasco no es convocado por ninguna de estas autoras como exponente ejemplar del género. Al contrario, ambas focalizan en él como caso de pre-confesión (Zambrano) o de confesión definitivamente diferida (Chacel).

Para la opinión de Zambrano conviene ante todo remitirse a su ensayo *Unamuno*, inédito por décadas pero redactado probablemente entre 1940 y 1946⁶.

⁵ Como se verá en el próximo apartado, la tardía aparición del inédito de Unamuno titulado *Mi confesión* lograría posteriormente relativizar buena parte de las aseveraciones hechas sobre su inhibición con relación al género.

⁶ Recuérdese que el ensayo de Zambrano sobre la confesión es de 1941, lo cual torna coincidente su escritura en torno al género y su intento de una obra que abordara cabalmente la figura de Unamuno.

Allí se menciona que, en general, la emergencia del intelectual europeo tuvo que ver con las convicciones de originalidad, ocurrencia y sinceridad, ya presentes en las *Confesiones* de Rousseau:

Todos – los que pertenecen a tal denominación de ‘intelectuales’ – son hacedores de memorias y confesiones, siempre sintiéndose individuos, centro originario, corazón sonoro. Todos vierten sus pensamientos en una forma personal, resplandor de un fuego que reside en el sujeto, lugar de apelación íntima y razón primera de todo cuanto se dice, y su absoluta garantía de legitimidad. (2017: s/p)

En el ciclo entre el romanticismo y el idealismo, Zambrano reconoce la emergencia de Unamuno como exponente de un momento en que se hace del yo una realidad radical. A su juicio, Unamuno ha dejado la historia de su alma pero sin saberlo, ya que resultan peligrosas en la modernidad aquellas confesiones que se proponen serlo. Y al respecto afirma:

Una confesión para ser verdadera requiere haberse ya salvado, haberse ya encontrado cuando se emprende. [...] Por poca objetividad que requiera la confesión, como todo decir, requiere siempre alguna, y, en este caso, el decirse de sí mismo, el hacer la propia historia, requiere un especial género de objetividad, de mirada para verificarse. Unamuno la tuvo, tuvo la genialidad de manifestarse, el genio de expresar su yo, de hablarnos de su verdadero personaje y de sus verdaderos sucesos. (s/p)

También señala al respecto que *Vida de Don Quijote y Sancho* resulta “una realización cabal de ese género tan enraizado en la tradición del pensamiento español que es la *Guía*” (s/p), y como tal participaría de ese otro género tan poco frecuente en España: la *Confesión*. Sin embargo, la definición de este libro como especie híbrida de confesión y guía, no le impide matizar rápidamente: “Unamuno, por su parte, roza la confesión –como género literario y como método, se entiende– pero no entra nunca enteramente en ella” (s/p). Para esta autora, la poesía unamuniana sería, tal vez, una especie de “pre-confesión” ligada a Job, pero la persistencia de ese modelo más cercano a la “queja”, habría impedido la verdadera entrega del autor vasco al género confesional.

Chacel, por su parte, rechaza también la hipótesis de una confesión unamuniana. Si bien reconoce los intentos de confesión que habrían implicado tanto *Amor*

y *pedagogía* como *San Manuel Bueno, mártir*, sostiene que existe en Unamuno cierta inhibición confesional ligada al íntimo conflicto con su *eros*:

A Unamuno, el genio de la especie no le habla con la palabra del ‘goce’; le atormenta, en su juventud, hasta ponerle a dos pasos del suicidio; pero a tiempo zanja la cuestión casándose y racionaliza su gran intuición del misterio de la vida con la idea de la resurrección de la carne. Perduración en el hijo que, preciso es decirlo, en él tiene cierto acento erostrático. (2020: 212)

Huellas oblicuas de este dilema encuentra Chacel en buena parte de la obra unamuniana, al punto de sospechar que no hay “castidad” en ella, sino más bien una “inconfesable lascivia” (214), es decir, no un sacrificio de la abstención sino más bien “un prurito solapado, que no se hace presente hasta que encuentra ocasión de manifestarse allí donde más difícil es descubrirla” (215). Confirmaría esta hipótesis el ejemplo de *Vida de Don Quijote y Sancho* por el cual Unamuno hace confesar a (su) Don Quijote la preferencia de un “beso de toda la boca” de Aldonza Lorenzo (216) antes que la inmortalidad del nombre y de la fama. Esta contradicción entre el *eros* y lo trascendente, pudorosamente soslayada, condicionaría según Chacel cierto escamoteo del yo unamuniano, cuestión que a la vez resulta paradójica en una poética signada por la hipertrofia de la individualidad. Y sin embargo, como la propia escritora afirma, tal vez la razón de esa opacidad confesional pudo deberse a la filiación de Unamuno con Kierkegaard: si “San Agustín y Rousseau exponen sin ambages las vicisitudes que atraviesan por la deficiencia o la tiranía de la carne” (51), Kierkegaard –como Unamuno– no execra el mandato de la carne porque va más bien detrás de una “superverdad” (51), una verdad esquiva de la exhibición del propio *sí mismo*, que necesita de ficciones para poder volcarse y de la cual el *eros* sería sólo una parte.

Ahora bien, tanto para Zambrano como para Chacel, y en claro acuerdo con la descripción de un género escaso o ausente, Unamuno funciona a la vez como contra-ejemplo del género. Al respecto cabe entonces preguntarse: ¿por qué entre tantas abstenciones con respecto a la confesión, las únicas dos ensayistas relevantes que abordan el género desde la intelectualidad de posguerra acuden a Unamuno como objeto? ¿Habría existido algo más que cierta intuición de su literatura como confesión soterrada? ¿Existiría un reclamo latente en estas autoras sobre la siempre diferida potencia de lo confesional en el escritor vasco?

Mucho puede especularse sobre la relativización de este reclamo a la luz del hallazgo que implicó hace una década el manuscrito inédito de *Mi confesión*, redactado por un Unamuno próximo a cumplir cuarenta años, en septiembre de 1904⁷. Porque en Zambrano y en Chacel la lectura de lo unamuniano como síntoma de una confesión frustrada, tuvo que ver –entre otras cosas– con la falta de algún texto de autor que respondiera a esa exigencia del género de presentarse a sí mismo de forma explícita. La legibilidad del rasgo confesional en Unamuno terminaría por comprobarse justamente con la aparición del documento en que lo explícito efectivamente se produjo. Es decir, recién cuando se halló una confesión de Unamuno que sí se había nombrado a sí misma como tal, pudo “visualizarse” finalmente lo que siempre estuvo ahí: la antigua intuición del matiz confesional –tal vez borroso e insuficiente– que Zambrano y Chacel habían vislumbrado en los bordes de su narrativa, de su lírica y de su ensayística. Si, tal como opina Derrida, confesar es “confesar lo inconfesable” (2000: 18), entonces confesar es ante todo *evidenciar* que se confiesa lo inconfesable. Es, de algún modo, eliminar el prefijo de negación y exponer lo confesable que hasta entonces permanecía oculto. En este sentido resulta pertinente asociar con los planteos de Clément Rosset (2014) sobre lo invisible, y poder especular con que tanto Zambrano como Chacel intentaron volver “visible” lo inconfesable de Unamuno. Así, ambas acertaron en la sospecha de que algo relativo a la confesión había en su literatura, aunque la comprobación de tal hipótesis pudo darse recién con el inédito que vino a demostrar mucho más tarde la existencia de ese “inconfesable” hasta entonces aparente y que sin embargo había sido “confesado” por el propio Unamuno en 1904. Desde mucho tiempo antes de la aparición del inédito, Zambrano y Chacel intuyeron el elemento inconfeso que buscaban visibilizar, y que según ambas tenía relación, en definitiva, con la dificultad unamuniana para evadirse –por vía poética o erótica– del erostratismo derivado del modelo intelectual erudito y racionalista. En esta línea, es interesante el modo en que *Mi confesión* vino a responder a algunas de estas hipótesis de forma expresa, exponiendo la supuesta deuda confesional de Unamuno como algo que sí había intentado saldar en vida y que sin embargo, por avatares diversos, siguió resultando invisible en la lectura de su obra editada.

⁷ El texto (que fue hallado, analizado y editado en 2015 por Alicia Villar Ezcurra) se encuentra archivado en la Casa Museo Unamuno de Salamanca, en una carpeta junto al manuscrito original del *Tratado del amor de Dios* (CMU 68/34). Contiene diecinueve folios numerados y escritos por las dos caras, a excepción del último, y consta de un prólogo y dos apartados.

3. Unamuno se confiesa: intuiciones rebatidas y algunas conclusiones

Si la gravitación del autor vasco en el canon de posguerra pudiera considerarse en toda su dimensión simbólica, entonces la imposibilidad de comprender cabalmente su matiz confesional por parte de autoras como Zambrano o Chacel, podría remitirnos a deudas más abarcadoras: ¿qué tenía que confesar España y no pudo hacerlo en la escritura unamuniana? ¿Qué es lo que no se había deshecho en el pasado y que Unamuno debía haber tornado visible? ¿Cuál fue el origen de ese hiato entre razón y vida que Unamuno no pudo confesar según sus “herederas” lectoras? Es posible suponer que lo irresuelto, que “lo inconfesable” que Zambrano y Chacel esperan encontrar en Unamuno y que tratan de hacer visible –cada una a su manera–, es la contradicción entre denunciar los excesos racionalistas (bajo el signo quejumbroso de Job) y, por otro lado, no poder evitar el erostratismo, ese síntoma del afán de trascendencia que sometió al intelectualismo desde sus orígenes. Una vez más, sin embargo, resulta sorprendente pensar que esas intuiciones se cumplirían expresamente en la confesión que Unamuno declaró como tal.

La confesión sacramental busca visibilizar la culpa de un hecho o un sentir que sólo se exhibe si se narra. No deja de ser significativo en este sentido que la última instancia receptora de ese relato sea –mediada– una divinidad que todo lo ve. Las contradicciones entre el ojo y el saber no sólo se desplazan sino que se multiplican en el ámbito de lo literario. Podría arriesgarse que algo de ese “tráfico de lo invisible” que postula toda confesión constituye un modo de conocimiento más ligado a lo subjetivo y al narrar(se) que a la mera expurgación. De acá que sea posible el traslado de una preocupación por el género que va desde Unamuno a Zambrano y a Chacel, todos eslabones de cierta genealogía anti-erudita que busca denodadamente sondear un nuevo tipo de saber.

Como se ha adelantado, y dada esta cuestión que vincula saber y visión, es necesario detenerse en el tratamiento de lo invisible según Clément Rosset (2014). Para Rosset el primer “invisible” es uno mismo, cuyo reflejo especular no equivale al yo y no se puede re-presentar porque “nunca ha estado presente” (39). Por otro lado, y a partir de esta idea, puede asociarse el estatuto de lo no visible con el intento de pensar el alma en el encuadre zambraniano (*cf.* Rosset 2014: 18-19). Es desde este impulso por consolidar la existencia de un “invisible” capaz de reemplazar la hegemonía de lo visible en el pensamiento filosófico, que vale la pena preguntarse por el reclamo hacia Unamuno. ¿No hay acá cierta legitimación del reclamo que se le hace ante su escasez de confesiones? Lo que se le objeta, en definitiva, es la imposibilidad de trascender la queja y de confesar, o sea, de tornar visible lo invisible de sí, de su

alma, de España. Se le impugna haber demorado la confesión de que lo invisible era el único camino para socavar la autoridad hegemónica de lo visible-erudito. Porque en esa contienda con lo escópico, se juega no sólo la caída de la erudición, sino la emergencia de un nuevo saber, fundado en lo intangible, en la profundidad del ser y no en la superficie de los documentos. Los reparos ante la ausente confesión unamuniana, según los postulados de Zambrano y de Chacel, parecen centrarse en la tibieza: la confesión hubiera podido ser ariete contra lo erudito ocular céntrico. Y es a partir de este reclamo probable que puede esgrimirse otra hipótesis más al respecto del análisis de estas autoras en torno a Unamuno. Porque la implicancia personal de sus abordajes parece determinar que, tanto para Zambrano como para Chacel, el señalamiento de los límites de la confesión en Unamuno vendría a presuponer también una confesión “otra”: la confesión “implícita” de estas mismas autoras por recoger la tarea “inconclusa” de ese saber emergente y desarrollarla. Así, podría sostenerse que si la confesión es una especie de tráfico de lo invisible, Zambrano y Chacel recurren a Unamuno como caso de confesión “suspendida” a la que se debe indagar. ¿Pero qué es aquello que quieren volver “visible”? Podría pensarse que se trata de ese nuevo saber que ellas mismas, de diferente forma, vendrían a completar.

Nada de esto resulta ajeno a la crisis de la visión entre las postrimerías del siglo XIX y la primera parte del siglo XX. Tal como ha estudiado Martin Jay (2007) para el campo francés, la denigración creciente de la visión en ese lapso tuvo que ver probablemente con el desgaste del modelo positivista y ocular céntrico. Con los excesos racionalistas del historicismo erudito y de la filosofía sistémica, cierta autoridad de lo visual resultaba garantía del saber legitimado. Ante la privación de espacios para otro tipo de saber, la presencia del discurso anti-visual fue poblando todas las áreas del conocimiento. La “fiebre de lo visible” (117) conoció sus límites hacia la última parte del siglo XIX y fue entonces que la interrogación sobre la hegemonía del régimen escópico comenzó a proliferar. Según Jay —y en clara consonancia con lo que luego ocurriría en el canon hispánico— la crisis se produce a partir de un enfrentamiento entre cierto naturalismo fenoménico superficial y un realismo esencialista profundo (134-135). El naturalismo “observador” comienza a perder terreno en todos los ámbitos, y los experimentos multiperspectivistas terminan de ponerlo en jaque. Particularmente, los cambios escópicos en la filosofía (y en su relación con lo literario) fueron tres y condicionaron fuertemente la primacía de lo visual: en primer lugar, la perspectiva se “destrascendentalizó”, es decir, empezó a considerarse como emanación de un sujeto concreto; en segunda instancia, el sujeto cognitivo volvió a asociarse al cuerpo y, por lo tanto, a su experiencia; y por último, el tiempo fue revalorizado por sobre el espacio. Estos tres patrones condujeron a cierto

giro radical en la cosmovisión europea y, entre ellos, destaca para el caso español la aparición de Ortega y Gasset enfatizando el carácter perspectivista de la filosofía moderna. La sospecha se hizo evidente: ya no sería posible pensar una filosofía o una historia que fueran “reales” en sí mismas; por el contrario, las perspectivas parciales lograrían desmitificar los encuadres totalizadores. De Nietzsche resulta entonces no sólo la muerte de Dios, sino la de su ojo omnipresente. Y así, es posible pensar con respecto al tema de la confesión, que el panorama del giro escópico proyecta al género como un modo de desactivar las perspectivas impersonales totalizadoras. Desde esta circunstancia es factible explicar, en todo caso, que la escasez de confesiones en autores como Unamuno pudo deberse a la bifrontalidad que mantuvieron con respecto a las ansias de modernización y, a la vez, con relación al legado decimonónico de la tradición histórico-cientificista⁸.

Según Jay, entonces, una forma de quebrar el ideal observacional de neutralidad fue reconociendo la existencia del cuerpo concreto, subyacente al sujeto de conocimiento hasta entonces supuestamente descarnado. En esta línea, resulta inevitable recordar que la crítica que hace Chacel a la dificultad unamuniana de confesar radica en una aparente obturación del *eros*. Habría una vinculación clara entre la imposibilidad de confesar, de aportar claramente desde ese género a la quiebra del paradigma racionalista, y el “mutismo” de Unamuno en cuanto al reconocimiento del cuerpo como fuente de deseo libidinal y sexuado. Y si bien puede objetarse como forzada la consideración que hace Chacel de una libido intransmisible que habría regido la carencia de confesiones en Unamuno, cierto es que la valía de lo corpóreo es relativa en este autor. Esto puede adjudicarse a su ubicación intermedia entre la herencia romántico-positivista de sus maestros “restauradores”, y el afán pujante por revolucionar el saber reorientándolo al sujeto, cuya interioridad sería creadora de sentidos en la relación con el objeto (baste pensar que el *Quijote* unamuniano ya no sería el texto fundacional con el que Cervantes proyectaba su valor canónico; sino la “biblia” individual con que cada lector podía construir su fe). Jay sostiene la importancia que tuvo la idea de Bergson de que sólo la intuición podía “proporcionar la entrada comprensiva en la interioridad del objeto, bloqueada por el análisis intelectual, la simbolización lingüística y la representación visual” (2007: 156). También Unamuno debió arribar a esa idea, aunque la confesión

⁸ Al respecto caben destacarse los alcances que tuvo la confrontación de Unamuno con su antiguo maestro Menéndez Pelayo, exponente monumental de la hegemonía erudita histórico-positivista. Este vínculo resulta hito ejemplar de la discusión en torno a la crítica archivística y ocularcéntrica en España, y condiciona intervenciones muy posteriores de herederos unamunianos como la misma Zambrano o José Bergamín. Véase Saba (2020).

—que hubiera sido género idóneo para tales planteos— no fue el vehículo más común que eligió para expresarla. Si esto se debió a la ausencia de un registro corpóreo que lo implicara con tal formato, es improbable, aunque la tesis de Chacel al respecto dé cuenta de una mínima chance en tal sentido. Lo que resulta interesante, sin embargo, es el modo en que esta autora resuelve dicha problemática a partir de su propia relación con la confesión.

Como si se tratara de cierta deriva capaz de retomar lo obturado en Unamuno y darle cauce, la propia narrativa de Chacel intenta tematizar la posibilidad de postular al *eros* ya no como obstáculo sino como estímulo específico de la reflexión confesional. Siguiendo a Julián Marías, Chacel acepta en *La confesión* ser continuadora de “la línea de la novela personal” originada en Unamuno (2020: 144). Y sin embargo, el “inaprehensible fenómeno de la duda sospechosa” (144) que en el escritor vasco habría impedido la confesión, pasa a ser en Chacel punto de partida. El procedimiento es recurrente y puede hallarse en muchas de sus obras: la confesión pasa a legitimar el estatuto de sus ficciones, los motivos por los cuales sus personajes escriben. Vale ejemplificar con la temprana *Estación. Ida y vuelta* donde el narrador insiste una y otra vez en desarrollar sus memorias con el objeto de afirmar su auto-representación y extraer de allí la verdad de lo irresuelto: “porque en la memoria no queda más que una sombra de esas cosas que escapan al foco de la conciencia, y al intentar buscarlas se pierde uno en el vértigo del perro que se busca el rabo” (Chacel 1980: 86). O también en su obra de madurez, *La sinrazón*, donde la propia novela oscila en catalogarse a sí misma como confesión, como memoria o como diario, pero no duda en afirmarse como búsqueda de la propia experiencia, del registro complejo de sus secretos, sus deseos, sus obsesiones⁹. De hecho, esa oscilación se conecta con lo que señala Cordero Gamboa (2022) cuando demuestra que el protagonista de *La sinrazón* acude al formato del diario desde una tensión expresa con el género: “Lo que parece desagradar a Santiago de este género consiste en que el diarista refiere los sucesos del día o el fluir de la vida, pero sin tener una clara perspectiva sobre lo que relata” (64). Y sin embargo, a pesar de esa contrariedad indeclinable, Santiago confiesa: “Ya en los primeros cuadernos, dije que emprendía esta tarea para llegar algún día a comprender mi vida. Cada vez comprendo menos” (Chacel 1981: 656). Es en la

⁹ En su libro *La confesión en Rosa Chacel*, Cordero Gamboa (2022) describe esta novela como articulación del género diario, lo que permitiría al protagonista acceder al conocimiento de sí: “...la escritura del diario rebasa en Santiago el relato sumario de los hechos acontecidos en el día, es un encuentro con lo más personal e íntimo del individuo; el espacio donde el yo toma conciencia de sí” (59). Esto define un argumento más de que Chacel ficcionaliza la confesión (vehiculizada aquí como diario) en tanto cifra de un nuevo saber experiencial.

ficción, entonces, donde Chacel parece saldar la deuda que ve como sintomática en Unamuno: la de un yo capaz de delegar en la vicaría de sus personajes la denodada lucha por aceptar el *eros* como acceso confesional al conocimiento de sí.

Zambrano, por su parte, torna visible la confesión unamuniana por medio de sus planteos en torno a *Vida de Don Quijote y Sancho*, “en la que un español se confiesa por todos y confiesa a todos sus mortales ansias por lograr su ser, su terreno ser que también quiere ser divino” (2017: s/p). Y si bien sostiene que esta obra participa a la vez de la confesión y de la guía, ya se ha indicado la matización que hace esta autora sobre la tibia entrega de Unamuno al género confesional. Zambrano reconoce sólo matices de confesión dispersos en la novela y en la poesía del autor vasco, lo cual retorna al escamoteo del yo unamuniano y a la tópica de la escasa tradición española en torno al género. En esta línea, la solución de esa indecisión unamuniana aparece en la propia filosofía de Zambrano. De hecho la *razón poética* puede considerarse clave para la superación de esa trágica contradicción entre razón y vida que habría atrapado a Unamuno en la queja pre-confesional cuyo modelo fue Job. En *Persona y democracia* (de 1958), Zambrano define:

La historia trágica se mueve a través de personajes que son máscaras, que han de aceptar la máscara para actuar en ella como hacían los actores en la tragedia poética. El espectáculo del mundo en estos últimos tiempos deja ver, por la sola visión de máscaras que no necesitan ser nombradas, la textura extremadamente trágica de nuestra época. Estamos, sin duda, en el dintel, límite más allá del cual la tragedia no puede mantenerse. La historia ha de dejar de ser representación, figuración hecha por máscaras, para ir entrando en una fase humana, en la fase de la historia hecha tan sólo por necesidad, sin ídolo y sin víctima, según el ritmo de la respiración. (1988: 44)

Según Zambrano, el instante del despertar es “el instante de la perplejidad que antecede a la conciencia y la obliga a nacer” (13). Hacer nacer la conciencia no estaría lejos de *confesar para producir un nuevo saber*: despertar a una historia que supere la tragedia y reconduzca a la propia experiencia del yo. La confesión, en este panorama, resulta forma expresiva fundamental para la emergencia de esa nueva historia, ya no sacrificial ni trágica. Es de esta manera entonces que la *razón poética* no sólo puede pensarse como trascendencia del *sentimiento trágico* unamuniano, sino también como idea finalmente habilitante de confesiones y otros modos alternos del saber hegemónico.

Ahora bien, a pesar de los reparos sobre la escasa visibilidad del género en la poética de Unamuno, y a pesar de las hipótesis de continuidad que Zambrano y Chacel parecen proyectar al respecto, como se anticipó ya, el escritor vasco había escrito en 1904 su texto titulado *Mi confesión*. Resulta conclusión pertinente de lo aquí tratado detenerse en el contraste entre tal ensayo y las impugnaciones que –sin poder considerar el inédito– esgrimieron *a posteriori* sus herederas intelectuales.

El hallazgo de *Mi confesión* torna visible lo que parecía ausente según los abordajes antes mencionados. De hecho, Unamuno se anticipa claramente al deseo de un nuevo tipo de saber que venga a desplazar la hegemonía del racionalismo erudito, y afirma al respecto: “los que no queremos aniquilarnos así afirmamos que la vida creó el conocimiento y no el conocimiento la vida y que la soto-vida creará el otro conocimiento” (2015: 54). Esta pareciera ser la gran confesión unamuniana: no sólo las tentaciones del erostratismo cuya recurrencia puede observarse a lo largo de toda su obra¹⁰. La confesión parece pasar más bien por la posibilidad de legitimar un nuevo modo de conocimiento, a sabiendas de las subestimaciones que provendrían de la autoridad intelectual y académica¹¹. En la encrucijada entre fe y razón, Unamuno visibiliza su más íntimo secreto y desmiente de algún modo las

¹⁰ Y en especial en *Mi confesión*, donde Alicia Villar Ezcurra (2018) identifica un arco que va de la impugnación de la lucha por el afán de reconocimiento a la propuesta de alentar un genuino altruismo juvenil, de entrega al otro para eternizarse: “Frente a un erostratismo que menosprecia, domina o aniquila al otro y en su locura destruye hasta lo más sagrado, Unamuno apuesta la creación de un ideal que inspire compromiso y generosidad...” (148).

¹¹ Al respecto es de interés la extensa misiva que Unamuno le dirige a “Clarín”, desde Salamanca, el 9 de mayo de 1900, y que él mismo define como “una carta de confesión, una carta de desnudamiento, de absoluta sinceridad” (Menéndez Pelayo, Unamuno, Palacio Valdés 1941: 92). En ella quiere sonsacar a Alas una verdad que sospecha autocensurada en el crítico por no haber podido escapar al respeto de la ortodoxia erudita. Con una estrategia apologetica, Unamuno –siempre en tercera persona– le recuerda su propia sátira contra Menéndez Pelayo, a quien bajo el nombre de Joaquín Rodríguez Janssen había retratado como caduco “paleontólogo” del canon pretérito español: “¿Y por qué cree usted que Unamuno no se ha metido a crítico? (Y le incitan a que lo haga algunos de la *gente nueva*, diciéndole que es *puesto vacante*, y al decirlo, aluden a usted.) Porque no tiene valor, porque le falta el mismo valor que a usted le falta para decir la verdad de nuestros consagrados; porque, habiendo sido alumno de Don Marcelino y habiendo aprendido no poco de él, no se atreve a decir lo que de él cree (lo suelta en indirectas, como en aquel *Joaquín Rodríguez Janssen*, que usted mandó no se publicase en *La vida literaria*)...” (95). Más allá del reclamo, Unamuno vuelca en este espacio de intimidad, una vez más, el latente secreto de su contienda contra los exponentes de una erudición legitimada que, a su juicio, seguía conspirando contra la emergencia de otro tipo de saber, es decir, de un nuevo modo de crítica filosófica, capaz de reunir en sí misma literatura y vida.

aseveraciones que Chacel iba a realizar décadas después sobre su “fallida” confesión. Porque aquella supuesta represión erótica queda desmentida en el texto unamuniano al confirmar “el desenfrenado amor a la vida” (25) como reacción contra el terror a la nada:

Presumo que la lastimosa confesión que he de hacer ahora provocará a asco, pero me he propuesto ser del todo sincero, y es ella que jamás me han hecho temblar al describirme los horrores y torturas del infierno, y que he creído siempre que es mucho más aplanadora la nada que no el dolor. (25)

Para Unamuno, “la cabeza nos enseña la muerte y el corazón nos revela la vida” (26), lo cual habilita a la exhibición de su deseo más personal: “No quiero morir, no, no lo quiero; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo, este yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto y sólo por esto me tortura el problema de la inmortalidad del alma humana” (26)¹². Unamuno explicita su estrategia de supervivencia como forma de sincerar la búsqueda de otro saber ligado al yo y a la creación: “no me someto a la razón y me rebelo contra ella, y tiro a crearme a mi Dios en fuerza de fe y torcer con mi voluntad el curso de los astros” (29). Así, da por tierra también con aquella idea de Zambrano sobre la lateralidad del método confesional en su obra: a pesar de su incompletud, el ensayo editado por Villar Ezcurra evidencia su importancia al haberse reelaborado en obras como *Vida de Don Quijote y Sancho* y *Del sentimiento trágico de la vida*. Y el núcleo íntimo del que surgirá esa reutilización, es el planteo de dos tipos de ciencia: “la sacrosanta Ciencia” (50), ligada al positivismo y al exceso racionalista, a la cual algunos “han erigido en ídolo” (50), y por otro lado, una ciencia que es “escuela de humildad” (49). Esta última no genera un puro análisis que reduce la realidad a polvo de hechos; por el contrario, es una ciencia que debe entenderse como búsqueda de verdad, reconcentrando al sujeto en la realidad y liberándolo del yugo erostrático. Es un tipo de ciencia que Unamuno viene a confesar como núcleo de nuevo conocimiento, capaz de conquistar la verdad entendiéndola como aquello que da vida. Esto inaugura toda una reivindicación del saber experiencial que dimensiona la verdadera búsqueda del sujeto. Tal como explica Villar Ezcurra en su análisis del manuscrito,

¹² Es significativo que el grado de sinceridad de este fragmento de *Mi confesión* sólo puede parangonarse con algunas secciones del *Diario íntimo* (de 1897). Y por esto resulta notable el carácter confesional del ensayo inconcluso que —aún sin haber llegado a publicarse— ya no estaba pensado para la intimidad, sino que iba dirigido —en medio de sus planes de migrar a América— “a la juventud espiritual española e hispano americana” (2015: 13).

Unamuno reconoce una vez más su erostratismo, pero ahora confiesa que la ciencia lo purgó de lo que tiene de ‘desasosegador’, la vanidad desmedida descrita anteriormente. Concibe la ciencia como escuela de humildad y sencillez, que enseña a someter nuestra razón a la verdad... (Unamuno 2015: 89)

No es casual que el ejemplo particular que da Unamuno sobre el disciplinamiento de su mente sea el de la inmersión en la lingüística y el estudio del castellano. La palabra y la ciencia de la palabra –tal como ocurriría con Zambrano y su *razón poética*– vendrían a permitir otro tipo de acceso a la verdad: en este modo de conocimiento –como en otros– estaría cifrado un saber opuesto a los excesos racionalistas, un saber demiúrgico ligado a lo vital.

Cabe concluir entonces que la confesión de Unamuno no sólo fue posible sino que además –a contrapelo de varias intuiciones que explicitarían luego sus sucesoras–, intentó visibilizar ya desde tiempos pioneros una nueva forma del saber, de la cual, con el tiempo, tanto Zambrano como Chacel serían paradójicamente defensoras acérrimas, abocadas con insistencia al develamiento de esos aspectos invisibles de lo humano cuya relevancia, en pleno siglo XX, seguiría exigiendo confesión.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis. *El exilio filosófico en América. Los transferrados de 1939*. México/Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- AGUAYO RUIZ-RUANO, Consuelo. “La confesión en María Zambrano ¿paradigma comunicativo?”. *Antígona. Revista de la Fundación María Zambrano* 7 (2020): 181-191.
- BUNDGÅRD, Ana. “María Zambrano (1904-1991) y Rosa Chacel (1898-1994): perspectivas hermenéuticas de la confesión literaria y autoconfesión en forma de ensayo”. *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. Ed. Blanca Estela Treviño García. México: Bonilla Artigas Editores, 2017. 81-102.
- CHACEL, Rosa. *Estación. Ida y vuelta*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- *La sinrazón*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- *La confesión*. Barcelona: Ed. Comba, 2020.
- CLAVO SEBASTIÁN, María José. “Rosa Chacel y María Zambrano: *la confesión*”. *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel: ponencias y comunicaciones*. La Rioja: Universidad, 1994. 121-132.

- CORDERO GAMBOA, Laura Yolanda. "Afinidades entre Rosa Chacel y María Zambrano: entrevista a Carmen Revilla Guzmán". *Boletín GEC* 26 (2021): 133-143.
----- *La confesión en Rosa Chacel*. Ciudad de México: Ediciones del Lirio – BUAP, 2022.
- DERRIDA, Jacques. "Confesar – Lo imposible. "Retornos", arrepentimiento y reconciliación". *Isegoría* 23 (2020): 17-43.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- LLEVADOT, Laura. "La confesión, género literario: la escritura y la vida". *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano* 3 (2001): 60-67.
- MAILLARD, María Luisa. *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Lleida: Universitat de Lleida, 1997.
- MENÉNDEZ PELAYO, UNAMUNO, PALACIO VALDÉS. *Epistolario a Clarín*. Prólogo y notas de Adolfo Alas. Madrid: Ediciones Escorial, 1941.
- ROSSET, Clément. *Lo invisible*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.
- SABA, Mariano. "Una genealogía anti-erudita: la Esfinge, de Unamuno a Bergamín y a Zambrano". *Perifrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* vol. 12, 24 (2020): 13-30.
- SUANCES MARCOS, Manuel; Alicia Villar Ezcurra. *El irracionalismo. Volumen I. De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer*. Madrid: Síntesis, 1999.
- TRAPANESE, Elena. "Rosa Chacel: entre circunstancias y voluntad". *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas* 1 (2015): 95-109.
- UNAMUNO, Miguel de. *Mi confesión*. Ed. Alicia Villar Ezcurra. Madrid: Ed. Sígueme, 2015.
- VALLS BOIX, Juan Evaristo. "Confesar lo que no se sabe. Jacques Derrida y las políticas de la confesión". *Archivum* LXX, I (2020): 283-314.
- VILLAR EZCURRA, Alicia. "La búsqueda de la fama según Miguel de Unamuno. Erostratismo y generosidad en su escrito *Mi confesión*". *Azafra: revista de filosofía* 20 (2018): 129-150.
- WACHOWSKA, Judyta. "En torno al género literario de la confesión". *Studia Romanica Posnaniensia* 28 (2001): 177-187.
- ZAMBRANO, María. "La reforma del entendimiento español". *Hora de España* IX (1937): 13-28.
----- *Persona y democracia*. Barcelona: Anthropos, 1988.
----- "Hacia un saber sobre el alma". *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2000. 21-44.
----- "La confesión: género literario y método". *Confesiones y guías*. Madrid: Eutelequia, 2011. 37-100.

- *Unamuno*. Introducción y notas de Mercedes Gómez Blesa. Barcelona: Penguin Random House /Debate, 2017. / Kindle e-book.
- “La crisis del racionalismo europeo”. *Obras completas I. Libros (1930-1939)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015. 561-569.

María Fernanda Alle

*Instituto de Estudios Críticos en Humanidades –
Universidad Nacional de Rosario /
Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas*

Vida y obra de los poetas del pueblo. A propósito de un intercambio epistolar entre José Portogalo y José Pedroni en 1953

Poets of the people's life and word. Regarding an epistolary exchange between José Portogalo and José Pedroni in 1953

Recibido: 3.10.2022 / **Aceptado:** 12.12.2022

Resumen: A partir de un intercambio epistolar entre el poeta santafesino José Pedroni y el porteño José Portogalo a comienzos de 1953 y de dos notas que, luego, Portogalo publica en *Noticias Gráficas* y en *Propósitos*, este trabajo se propone, en primer lugar, indagar sobre este encuentro entre los dos poetas en el marco de la conformación en los años 50 de un conjunto de poéticas comunistas que reúne a poetas de provincias

Abstract: Based on an epistolary exchange between the poet from Santa Fe, José Pedroni, and the Buenos Aires artist José Portogalo at the beginning of 1953 and from two notes that Portogalo later published in *Noticias Gráficas* and in *Propósitos*, first, this work aims to investigate this meeting between the two poets within the framework of the formation in the 50s of a group of communist poetics that brought

y del centro metropolitano e impacta en la reconfiguración de los espacios centrales y periféricos del sector de la izquierda comunista del campo literario. En segundo lugar, buscará analizar los mecanismos de autofiguración que se ponen en juego en el relato autobiográfico que hace Pedroni en el marco de las cartas, que tienden a enfatizar su lugar de “poeta del pueblo” y “poeta rural”, y la selección que Portogalo hace de los “datos” que le brinda Pedroni en las notas que publica posteriormente, de acuerdo a un imaginario de la relación vida y obra en la cual la experiencia de pobreza, humildad y esfuerzo se afirma como el fundamento de valor de la obra.

Palabras clave: José Portogalo, José Pedroni, imágenes de escritor, poéticas comunistas, literatura nacional.

together poets from the provinces and the metropolitan center and had an impact on the reconfiguration of the central and peripheral spaces of the sector of the communist left of the literary field. Secondly, it will seek to analyze the mechanisms of self-figuration that are put into play in the autobiographical story that Pedroni makes in the framework of the letters, which tend to emphasize his place as “poet of the people” and “rural poet”, and the selection that Portogalo makes of the “data” that Pedroni provides him in the notes that he subsequently publishes according to an imaginary of the relationship life and work in which the experience of poverty, humility and effort is affirmed as the foundation of work’s value.

Keywords: José Portogalo, José Pedroni, images of writer, communist poetics, national literature.

El intercambio epistolar entre un poeta de provincia y un poeta porteño en 1953

Durante los dos primeros meses del año 1953, el poeta porteño José Portogalo y el santafesino José Pedroni mantienen un breve intercambio epistolar que se inicia con una carta, fechada el 23 de ese mes, de Portogalo, quien le cuenta a su interlocutor que está escribiendo para el diario *Noticias Gráficas* una serie de semblanzas –“pequeñas biografías” las llama– de escritores y artistas argentinos “de origen humilde, obrero o popular” y que tiene interés en escribir la suya¹. Para ello, le

¹ Actualmente, en el marco del Proyecto de Unidad Ejecutora (PUE): Políticas y usos del archivo. Producción, interpretación y puesta en valor de archivos históricos, culturales, artísticos y literarios (siglos XIX a XXI) del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR-CONICET) me encuentro trabajando en el relevamiento y sistematización de las notas biográficas publicadas por Portogalo en *Noticias Gráficas*, bajo el seudónimo de F. Díaz Bustamante. Hasta el momento, logré recolectar 24 notas a partir de la consulta de los ejemplares del diario disponibles en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (no pude revisar los ejemplares de la primera quincena de diciembre del 53, dado que no está disponible para acceso público). La serie se inicia con la biografía de Lino Eneas Spilimbergo publicada el viernes 2 de enero de 1953 y se continúa por lo menos hasta el 17 de mayo de 1955 con la publicación de la nota biográfica sobre Juan Carlos Mauri. Tengo previsto continuar con el trabajo de relevamiento en los próximos meses.

pide que le envíe “datos muy precisos de su vida y si fuera posible algún hecho que haya tenido importancia en su infancia”, junto con “una buena fotografía suya para ilustrar la nota” (Pedroni 1996: 20). Pedroni responderá a la solicitud de su “amigo” y “colega” en cuatro cartas sucesivas fechadas el 3, el 5 y el 9 de febrero (la cuarta carta se incluye como una adenda de la tercera). Con los “datos” que le brinda Pedroni, Portogalo publica, bajo su habitual seudónimo de F. Díaz Bustamante, la nota biográfica de Pedroni en *Noticias Gráficas* el 11 de marzo. Además, en octubre de ese año, en ocasión de los festejos por los 30 años de la publicación de su primer libro, escribe para el número 44 de la revista *Propósitos* —una revista ligada a los espacios culturales de la izquierda comunista, que dirigía Leónidas Barletta— una nota sobre la poesía del santafesino que actualiza el imaginario sobre la relación vida y obra que desarrolla en la nota de *Noticias Gráficas* y hace públicos los comentarios en torno a la poesía del santafesino que había expresado en el espacio privado de las cartas. Hasta el momento, este intercambio epistolar entre ambos poetas y las notas que luego publica Portogalo no han sido abordados por la crítica especializada.

Más o menos de la misma generación —Pedroni contaba para 1953 con 54 años y Portogalo con 49—, ambos poetas tienen un origen y una trayectoria que se desarrollan en simultáneo. Si bien las referencias geográficas de su poesía son diferentes —la de Pedroni está vinculada a los espacios provinciales, las faenas rurales, la vida pueblerina, mientras que la de Portogalo es eminentemente porteña, ligada al ritmo y a los ambientes de los ámbitos populares y proletarios de la gran ciudad—, la adscripción posmodernista de sus poéticas y la cuestión social como problema de sus obras acercan a ambos poetas. Hacia mediados de los años 40, en el marco de las políticas culturales del comunismo argentino, las cercanías temáticas y formales de su poesía, tanto como la vinculación de ambos a los espacios de sociabilidad ligados al comunismo, terminarán por unir a los dos poetas en un proyecto poético en común.

Pedroni había nacido en Gálvez, provincia de Santa Fe, y residirá en Esperanza desde 1921 cuando lo contratan como “contador” de la fábrica de arados Schneider, oficio que ejercerá hasta su jubilación. Su primer libro, *La gota de agua*, data de 1923² y, como ya adelanté, su poética se ancla, en términos generales, en la tradición de la poesía sencillista, tardomodernista, que tiene a Baldomero Fernández Moreno o a Evaristo Carriego como referentes centrales. Al margen de las guerrillas literarias porteñas de los años 20, Pedroni recibe un espaldarazo consagratorio que será crucial en su carrera en 1926, cuando Leopoldo Lugones publica en *La Nación*

² En realidad, publicó un primer libro, *La divina sed*, en 1920, pero tempranamente lo excluyó de su obra.

“El hermano luminoso”, un elogioso artículo crítico sobre *Gracia Plena*, su poemario de 1925, que, de allí en más, será el libro con que se identifique al autor (“El poeta de ‘Gracia plena’” se titula la nota biográfica que publica Portogalo en *Noticias Gráficas*). Allí, en una clara jugada polémica –implícita– en contra de la vanguardia martinfierrista –que proclamaba el fin de la rima como recurso retórico perimido y para ello ponía a su *Lunario sentimental* en el banquillo de los acusados (cfr. Prieto 2006)–, Lugones destacaba la “emoción musical” de la poesía de Pedroni, lograda a partir del trabajo con una rima “sencillamente fácil” (Pedroni 1999: 622), y su “alma de patria joven, dichosa y fuerte”, engendrada “al soplo del gran viento rural, en la tierra argentina preñada de siembra” (616). La lectura de Lugones pone el foco en dos tópicos centrales que retomará, en los años 50, la crítica literaria de adscripción comunista en torno a la poesía del santafesino: el verso “sencillo”, y lo “rural” y, por extensión, “argentino” de su poesía –su “significación nacional”, en términos de Lugones (616)– (cfr. Alle 2019c).

Portogalo, por su parte, llega a Argentina desde Italia junto a su madre a los 4 años y, con algunas intermitencias puntuales (vive un tiempo en Rosario; luego, tras la censura de su poemario *Tumulto*, en Córdoba y, a raíz del golpe del 43, se exilia en Montevideo hasta el 45), residirá y desarrollará su vida laboral e intelectual en la ciudad de Buenos Aires, a la que, por otra parte, está muy vinculada referencialmente su poesía. En efecto, si, por un lado, por ejemplo, el lunfardo y la música del tango constituyen los registros léxicos y el sustrato rítmico de la mayor parte de su obra, por otro, el barrio de Villa Ortúzar, el puerto y los conventillos, los trabajadores y changarines de la ciudad y del puerto, configuran sus espacios y sus personajes centrales.

Aunque un poco más joven que el resto de sus integrantes, Portogalo estuvo ligado en sus inicios al grupo de Boedo y a *Claridad*, el sello editorial de su primer poemario, *Tregua*, de 1933. Pero tomará, en la segunda mitad de esa década, con la publicación en 1935 del “escandaloso” *Tumulto*, un camino que –en sintonía con el que por esos mismos años emprenden otros poetas y escritores como Raúl González Tuñón o Cayetano Córdoba Iturburu (cfr. Alle 2019a)– buscará ligar vanguardia poética y vanguardia política. Los confusos episodios en torno a la obtención del tercer premio de poesía del Concurso Municipal con ese libro sumamente disruptivo del 35, gracias a las artimañas de César Tiempo, que era jurado del concurso y amigo de Portogalo, y el rápido inicio de una causa judicial a su autor que culminará en la censura de la obra (cfr. Alzari 2012), lo colocan en el centro de la discusión en torno a las relaciones entre revolución política y revolución literaria que signan el sector de izquierda del campo literario e intelectual de aquella segunda mitad

de la década. De hecho, la AIAPE, la asociación antifascista más importante de Argentina, convertirá la defensa de Portogalo y la de Tuñón (también procesado judicialmente por el poema “Las brigadas de choque”, publicado en el número 4 de la revista *Contra*, de 1933) en banderas de la defensa de la cultura contra el avance del fascismo (Bisso, 2007; Pasolini, 2013). No obstante, también como Tuñón, pasada esta primera mitad de la década del 30, y en línea con las nuevas disposiciones culturales que va a promover el PC luego del cambio de estrategia de “clase contra clase” por la de los “frentes populares”³, Portogalo irá abandonando las búsquedas vanguardistas de *Tumulto* para retomar, como sostiene Agustín Alzari, el camino de *Tregua*, en el que la temática social se filtra a través del “patrón formal y sentimental del posmodernismo” (2012: 7).

A partir del intercambio epistolar entre los poetas en 1953 y de las notas que luego escribe Portogalo, me interesa interrogar, en primer lugar, los motivos por los que Portogalo está interesado en 1953 en escribir una nota biográfica del santafesino. En esta dirección, este trabajo se propone indagar este encuentro entre un poeta de provincia y otro porteño en el marco de la conformación en los años 50 de un ámbito de poéticas comunistas que impacta en la reconfiguración de los espacios centrales y periféricos del sector de la izquierda comunista del campo literario. En segundo lugar, buscará analizar, por un lado, las autofiguras que se ponen en juego en el relato de Pedroni en el marco de las cartas, que tienden a enfatizar el lugar de “poeta del pueblo” y “poeta rural”, y, por otro, la selección que Portogalo hace de los “datos” que le brinda Pedroni en las notas, de acuerdo a un imaginario de la relación vida y obra en la cual la experiencia de pobreza, humildad y esfuerzo se afirma como el fundamento de valor de la obra.

Una amistad “nacional”: a propósito del vínculo entre Pedroni y Portogalo en los años 50

Portogalo le escribe a Pedroni con un propósito muy específico –el de pedirle, como ya adelanté, datos de su vida para escribir su “pequeña biografía”–, pero

³ En 1935 el PC define la estrategia de los “frentes populares”, que supuso una búsqueda de alianzas con los partidos democráticos que hasta entonces habían sido considerados como enemigos políticos. Asimismo, la nueva estrategia implicó un cambio en la actitud hacia los intelectuales, a quienes durante el período anterior se había caracterizado como “pequeñoburgueses” y a quienes ahora se otorgaba un lugar central en la lucha contra el fascismo. A nivel cultural, este viraje se traduce en la consigna de recuperación de la “herencia cultural”, y que va a impactar en un progresivo abandono de las búsquedas vanguardistas de la primera mitad de la década hacia poéticas más ligadas al realismo y las formas rítmicas tradicionales.

antes, como parte de una ceremonia habitual de intercambio entre poetas, ensaya un comentario breve de un poema que Pedroni le había enviado previamente –“Canto al camionero nocturno”, aparecido el 31 de diciembre del año anterior en el diario de Santa Fe, *El Litoral*– y de sus “últimos poemas en *Propósitos*”.⁴ Le consulta además si había recibido el ejemplar de *Mundo del acordeón*, su último poemario, de 1949, que le hizo llegar “con mucha demora” (Pedroni 1996: 20). La carta, en este sentido, continúa un diálogo ya iniciado y da cuenta de una relación amistosa, de camaradería, entre ambos poetas. Más allá de las distancias geográficas, Pedroni y Portogalo comparten lecturas, espacios de sociabilidad, ideas sobre el valor de la poesía, amigos y colegas.⁵

Con diferencias de ambientes, espacios y personajes (de la capital porteña al pueblo de provincias, del obrero al peón rural, del inmigrante de la ciudad al gringo colono del campo) y de ámbitos de circulación de sus obras, podrían trazarse, sin embargo, ciertas cercanías formales y temáticas entre la poesía de Pedroni y del Portogalo anterior y posterior a *Tumulto* que se vinculan, según ya adelanté, a la herencia del posmodernismo pero también a los tópicos y los deberes que fija la poesía social. No es casual, en este sentido, que ambos integren, aunque en diferentes categorías, *Poetas sociales de la Argentina (1810-1943)*, el libro que Álvaro Yunque publica, bajo el sello de la editorial comunista Problemas, en 1943; libro que de algún modo establece un estado de situación de la poesía social en los años del antifascismo. En ese “libro panorámico” (su autor prefiere esta denominación a la de “antología”, porque, según dice, le falta al libro la “luz” que el tiempo otorga al antólogo), Portogalo integra la categoría de “poetas comunistas”, el escalón más alto y evolucionado de la poesía social según la jerarquía que propone Yunque, mientras que Pedroni se ubica dos peldaños antes, entre los “poetas del descontento campesino”.

⁴ Desde el inicio de esta publicación en 1951 hasta la fecha de la carta, Pedroni había publicado allí “La mesa de la paz”, en el número 2, de 1951 (3); “Canto al compañero de ruta”, en el número 18, del 52 (3) y, en el número 25, de enero del 53, “El edificio” (3). Todos ellos pasarán a integrar *Cantos del hombre*, de 1960.

⁵ Santiago Venturini (2021) recupera una carta que Portogalo le escribe a Pedroni en 1942 a propósito de su poemario *El pan nuestro*, publicado el año anterior. Por otro lado, el 15 de noviembre de 1943, Portogalo publica en *La Tribuna*, de Rosario, “Itinerario sintético en la lírica de José Pedroni”. El dato de esta nota consta en el índice de estudios críticos que Pedroni arma en 1966 para la *Obra poética* que la Editorial Biblioteca, de la Biblioteca Constancio C. Vigil, de Rosario, terminará publicando póstumamente, en 1969. Es decir, este intercambio epistolar de 1953 constituye un momento de una conversación más o menos asidua entre ambos poetas, que lleva como mínimo una década.

Sin embargo, los programas culturales que define y promueve el comunismo argentino en los años 50 –en el marco de la recepción de la doctrina formulada en la URSS por Andréi Zhdanov en la inmediata posguerra, junto con la incipiente conformación de una renovada biblioteca marxista de nuevos referentes fundamentalmente italianos y franceses, y, a nivel local, de la agenda de problemas impuesta por el peronismo– propiciaron modificaciones en las clasificaciones delimitadas por Yunque en la década anterior, al punto de que el “descontento campesino” o, en términos más generales, los “problemas” del pueblo argentino – desde el campo a la ciudad–, considerados desde una amplia gama de perspectivas y enfoques, se vuelven un problema poético comunista de máximo interés.

En efecto, a lo largo del período que va desde el inicio de la Guerra Fría hasta mediados de la década siguiente, los intelectuales comunistas argentinos manifestaron un creciente interés por discutir la cuestión de la cultura nacional. Las motivaciones de este interés son varias y cambiantes, entre ellas podrían señalarse, por un lado, cuestiones teóricas como la adhesión al patriotismo zhdanovista y las nuevas orientaciones de análisis en torno a la cuestión de la relación entre intelectuales y pueblo-nación que apenas unos años después va a propiciar la lectura de Gramsci, y, por otro, cuestiones coyunturales de la política argentina, específicamente, los problemas suscitados por la política cultural del peronismo –cuyo exitoso “sistema de representaciones sobre lo nacional”, de fuerte impronta nacionalista, abrevaba en las fuentes del hispanismo, el nativismo y el folclore–⁶. La necesidad de los escritores comunistas de pensar en las posibilidades de una literatura nacional –en un contexto de discusión sobre la “cuestión nacional” que excede al comunismo y que incluye a la mayoría de los espacios políticos culturales– se concreta y se singulariza, en primer lugar, en una suerte de interés renovado por los escritores de provincias. Pero, además, implicó una reorientación en las búsquedas de los poetas comunistas porteños, entre ellos Portogalo o González Tuñón, quienes comenzaron a explorar diversos modos de acercamiento a las temáticas nacionales o intensificaron los caminos ya recorridos en esta dirección.

En este sentido, el programa literario del comunismo, que promovía la construcción de una herencia nacional comunista, de índole popular, capaz de “expresar” la realidad del pueblo argentino y movilizarlo hacia la lucha, impactó en la expansión del foco de interés en torno a la literatura desde los escritores del centro

⁶ Tal como sostiene Petra, esas representaciones que promovía el peronismo movilizaron a los intelectuales del partido a una relectura de las tradiciones, que gradualmente les permitirá ir trazando una genealogía en tensión con la del liberalismo argentino (2017: 144 y ss.). Para esta cuestión, véanse también Cattaruzza (2008) y (2015).

metropolitano hasta los de provincias, cuya obra establecía algún tipo de afinidad con esos espacios de pertenencia. Esta expansión de la mirada hacia la literatura de las provincias se constituyó para el comunismo como instancia decisiva en función de la reflexión en torno a la relación entre literatura y nación y se ofrecía, así, como una opción eficaz a los fines de “nacionalizar” el sistema poético comunista⁷. En una reseña sobre el libro de cuentos *Pan curruica*, del correntino Gerardo Pisarello, publicada en el número 29 de *Cuadernos de Cultura*, de 1957, Raúl Larra, escritor e intelectual argentino también ligado al PC, define explícitamente este programa. Allí, demanda el desarrollo de una literatura regional “como condición necesaria para la estructuración de una gran literatura nacional” (109). Para ello, sería necesario, continúa Larra, que los escritores provincianos “no se desarraiguen, que mantengan sus vínculos, sus experiencias más profundas, sus vivencias del entorno nativo”. Esta dimensión provincial del campo literario sería una instancia fundamental para lograr “la grandeza” de la literatura nacional, tanto en lo que respecta al alcance geográfico –lo que Larra define como “La confluencia de todas las voces provincianas en un registro común”– como a la representación y expresión literarias, en términos del autor: la “fidelidad al paisaje que los acunó y formó” (110).

Poeta provinciano, sin vínculos con las vanguardias (a las que el comunismo descalificaba por “cosmopolitas”), trabajador asalariado: Pedroni aparecía como una figura atractiva para pensar la poesía en los términos que exigían estas valoraciones comunistas de la literatura nacional. Pero además de su figura pública fue su poesía la que permitió esta vinculación. En efecto, la “sencillez” temática y formal de sus versos –término con el que ya Lugones había caracterizado su poesía en 1926– funcionaban como paradigma de todos los valores positivos que fomentaban las políticas poéticas del comunismo: la cercanía con el pueblo, el arraigo al territorio, la comunicación, el optimismo (o para decirlo con Lugones: “el alma de patria joven, dichosa y fuerte”).⁸

Si bien la vinculación de Pedroni con artistas, poetas e intelectuales del comunismo argentino puede rastrearse mucho antes de los años 50 –de hecho, ya en 1943, Álvaro Yunque lo incluía en su antología–, es en este momento cuando comienza a observarse un creciente interés en la figura y en la difusión de su obra en las publicaciones periódicas ligadas a la órbita del comunismo; interés que tiene

⁷ En Alle (2019b) estudio la conformación de esas poéticas comunistas en el marco de la revista *Cuadernos de Cultura*, el principal órgano de difusión cultural del PC en esos años.

⁸ Para un estudio detallado de la “sencillez” formal y temática de Pedroni, remito al reciente trabajo de Santiago Venturini (2021), quien indaga muy detenidamente estos rasgos de la poesía del santafesino a partir del análisis del poemario *El pan nuestro*, de 1942.

en 1953 y en 1958-59 los dos momentos de mayor exposición, relacionados con acontecimientos clave de la vida profesional y pública del poeta. En efecto, los festejos conmemorativos –locales y nacionales– por los 30 años de su primer libro, *La gota de agua*, en 1953, y, unos años después, el segundo premio nacional de artes, de 1958, y el premio “Alberto Gerchunoff”, con el que fue galardonado al año siguiente, constituyeron dos noticias de amplia resonancia en la prensa partidaria.⁹ Es en este contexto donde se puede ubicar las dos notas que ese año Portogalo publica sobre el poeta santafesino, quien parece ahora haber ascendido de “poeta del descontento campesino” a “poeta comunista”, de acuerdo a la clasificación de Yunque para la década anterior.

Hacia los 50, entonces, Pedroni y Portogalo comparten los mismos ámbitos de sociabilidad, ligados a la cultura comunista, y, en ese marco, un sistema de valoración poética que pone el acento afirmativo en la capacidad de la poesía para intervenir en la transformación de la realidad, lo que se lograría gracias a la cercanía del poeta con el pueblo y sus preocupaciones, a la raigambre “nacional” del poema; traducido en términos de forma y contenido, a su índole comunicativa y su carácter esperanzador, optimista (*cf.* Alle 2019b). De allí que, en la carta que le escribe en enero de 1953, Portogalo estime que en los últimos poemas de su colega:

(...) una fuerte savia vivificadora le empina el tono y hace que aquella poderosa ternura suya, aquella cordialidad de su voz y aquel hondo lirismo que lo diferenciaba, tomen un orden, no distinto sino más afirmativo, más alzado contra los que atacan las hermosuras del hombre (...) Le deseo muchos “encuentros” felices de su voz, muchas cargas luminosas de su vigilia volcada sobre los acontecimientos que nos inquietan por igual a todos nosotros. (Pedroni 1996: 19)

Lo que Portogalo valora es que ahora, a esa vinculación con el pueblo (la “cordialidad de su voz”) presente en la poesía de Pedroni desde sus inicios (como ya había señalado Lugones), se le sume el ímpetu de lucha y un horizonte esperanzador, una voz “más afirmativa” y “alzada contra los que atacan las hermosuras del hombre”; una serie de características que resultan evidentes en la lectura de los poemarios que Pedroni escribe y publica a lo largo de la década de 1950: *Monsieur Jaquín*, en 1956 por la editorial santafesina Castellví, en ocasión del centenario de Esperanza; *Cantos del hombre* y *Canto a Cuba*, ambos publicados en 1960. Desde la gesta de los gringos

⁹ Para más detalles sobre la difusión de José Pedroni en la prensa comunista, véase Alle (2019c).

que colonizaron las tierras santafesinas hasta la crónica de sucesos de actualidad que conmueven a la prensa partidaria y, de allí, a la Revolución cubana, estos poemarios de Pedroni en conjunto iluminan las múltiples dimensiones posibles del programa literario “nacional” que el comunismo discute y ensaya en los años 50. En *Monsieur Jaquín* Pedroni recupera, a partir de este trabajo de recolección de fuentes, tanto las historias singulares como la historia comunitaria de los hombres y mujeres llegados desde Europa a mediados del siglo XIX para dar lugar a la fundación de Esperanza, la primera colonia agrícola del país, y en cuyo centro coloca la historia singular de Jaquín, un carpintero-poeta con quien Pedroni tiende lazos de identificación, tal como mostraré en el próximo apartado. *Cantos del hombre* y *Canto a Cuba*, por su parte, dan cuenta del progresivo “empinamiento del tono” que señalaba Portugal. En ellos, el poema adquiere otras funciones, que articulan lo poético con lo político: se trata de denunciar, impulsar a la lucha, celebrar. “Canto al compañero de ruta” –uno de los poemas que Pedroni publica en *Propósitos*, a los que se refiere Portugal en su carta– ilumina este proceso:

Dejadme marchar con vosotros, / poetas surgidos del pueblo; / dejadme ser vuestro compañero de ruta / en mi último trecho. // No quiero quedarme olvidado / en el viejo mundo. / Quiero marchar con aquellos que “entonan / los cantos nuevos de los nuevos tiempos”. / Dejadme ser vuestro compañero de viaje. / Vengo de lejos. / Mirad aquel confín de piedra y humo; / aquel desierto. (Pedroni 1999: 393)

Llena de ramas muertas está el árbol / del mundo viejo. / Ya se lo ve caer en el ocaso. / El viento es fuerte y fresco. / Trae el rumor de voces / del batallón del pueblo / que a costas lleva el árbol y los pájaros / del mundo nuevo. / (...). (395)

Pero, además de este tono empinado, lo que es notable, fundamentalmente en *Cantos del hombre* y *Canto a Cuba*, es algo que Portugal apunta en su carta como un deseo hacia futuro de “muchas cargas luminosas de su vigilia volcada sobre los acontecimientos que nos inquietan por igual a todos nosotros” (19). En ellos, Pedroni suma a la tematización de la historia provincial de sus poemarios anteriores –sobre todo de *Monsieur Jaquín*– la presencia de temas y acontecimientos de la actualidad más candente, que arman un relato de la década desde la óptica que ofrece la agenda de problemas y preocupaciones partidarias. Si *Canto a Cuba* es, ya desde su título, un poemario celebratorio de la Revolución Cubana, *Cantos del hombre*, por su parte,

además de un poema dedicado a la Argentina y a sus próceres, está compuesto por una serie de poemas de ocasión que procesan el impacto de noticias actuales de importancia en el ámbito comunista, como el asesinato de Enrique Tchira y la desaparición del médico rosarino Juan Ingalinella, los sucesos bélicos de Corea, las tensiones de la Guerra Fría y, en ese horizonte, la denuncia de los crímenes cometidos por el imperialismo norteamericano –como la condena a muerte del matrimonio Rosenberg o la intervención en Guatemala– y la defensa de la paz. Desde el “corazón de la pampa” (según los versos del poema “Situación”, de *Monsieur Jaquín*, en los que el poeta sitúa a Esperanza en el mapa de la tierra), Pedroni se anoticia de lo que sucede en el mundo y escribe. En este sentido, si en *Cantos del hombre* y *Canto a Cuba* puede hablarse de una idiosincrasia “provincial”, en el sentido de la cita de Larra, es porque los acontecimientos internacionales son procesados desde la perspectiva que ofrece el pueblo del interior del país.¹⁰

En sus respuestas a la carta de Portogalo, Pedroni no incluye un comentario de *Mundo del acordeón* –el poemario que le hace llegar junto con la carta–, pero en un agregado a la carta del 5 de febrero, que titula “Tercera y última carta con una anécdota más, digna de ser contada” (aunque no será la última, pues cuatro días después vuelve a escribirle), le cuenta que “Su bello libro está dando la vuelta al pueblo. Es lo que siempre hago con los libros que verdaderamente me gustan. Ya le escribiré sobre él, cuando vuelva a mis manos” (Pedroni 1996: 40). La anécdota no es superflua: en el marco de un sistema de valoración de la poesía en el que el contacto del poeta con el pueblo se vuelve central, el préstamo de ese libro que “verdaderamente le gusta”, su circulación de mano en mano por los habitantes de un pueblo de provincias resulta un logro, el cumplimiento de una aspiración de máxima: el poeta se ha comunicado finalmente con el pueblo.

El poemario de Portogalo, además, supone una búsqueda creativa que se ajusta temática y formalmente a los valores positivos que ese programa literario comunista de índole “nacional” propone. Ya desde el título aparece un instrumento popular de carácter universal, el acordeón, que se arraiga en Argentina con los procesos inmigratorios y que está presente, desde el origen, en la música folclórica del litoral argentino –chamamé, vals, polca–. Si hasta el momento (y también en la obra posterior de Portogalo) el referente musical de su poesía era el tango, uno de

¹⁰ En Alle (2022) estudio puntualmente estos tres poemarios de Pedroni de la década de 1950 desde la hipótesis de que sus tópicos y la expresión “sencilla” de su verso se van ajustando progresivamente a los juicios de la crítica partidaria. En ellos, la dimensión provincial, regional, se conjuga con la necesidad de tomar posición ante los acontecimientos del mundo.

cuyos instrumentos centrales es el bandoneón, en este poemario cobra centralidad su pariente más o menos cercano, el acordeón. No obstante, el imaginario poético dominante no es tanto el litoral como el ámbito pampeano y gauchesco. En este sentido, podría decirse que el acordeón adquiere más bien un estatuto simbólico –“símbolo amado”, lo llama–, se convierte en el interlocutor del yo poético y también en el medio –el “instrumento”– que posibilita la comunicación del poeta con el pueblo. De igual modo que en Pedroni, en *Mundo del acordeón* la idea de la conexión entre poeta y pueblo es un propósito –un “afán”– que aparece explícitamente formulado en los poemas. Así lo expresa en el poema que cierra el libro, “Signo”:

Acordeón, hemos llegado / al final de nuestra historia; / tú, feliz, pleno
de euforia, / me diste el símbolo amado, / para que yo, enamorado / del
jazzmín de la barriada, / dijera al pueblo la honrada / voz que mi sueño
apellida / cuando el cielo le da vida / con albor de madrugada. // (...)
// No incurro en impertinencia / ni cometo un desacierto; digo nomás
algo cierto / que maduró mi experiencia / libre de toda prudencia / y
del miedo al “qué dirán”, / porque me anima el afán / de ser del pueblo
garganta, / hombre que sueña y que canta / y que sabe ganarse el pan.
(152-153)

El acordeón, asimismo, funciona como una suerte de imagen homóloga al modo en que Portugalo se autofigura en los poemas: “Soy gringo, pero aseguro / que en versos que dan el alma / ningún cantor de ‘los tantos’ / en el sentir me aventaja. // No en vano vine a esta tierra / para lograr una patria (...)” (143). Como el acordeón, el poeta se define como un “gringo” arraigado, que deviene argentino –“soy argentino”, repite anafóricamente el poema “Y así termino mi canto”– y se sitúa en una línea genealógica que va de Moreno, Echeverría, el payador, de Hernández y de Fierro, Bartolomé Hidalgo, Juan Sin Ropa, Enrique Banch, Alberdi, hasta la calandria y el chingolo. Todo el poemario explora modos de decir –en su mayoría a partir del recurso a versos medidos, en los que predomina el octosílabo, de vinculación gauchesca, y la composición de la décima (aunque también se recurre, según el tratamiento del tema, a versos de arte mayor)– y temas vinculados al mundo de la gauchesca, pero, más ampliamente, a un imaginario amplio de la argentinidad, prácticamente inexplorados en la poesía anterior de Portugalo. En esta dirección, podría afirmarse que, en el contexto del programa poético “nacional” del comunismo argentino de los años 50, Portugalo comienza a explorar otros temas, versificaciones y modos expresivos que cruzan las fronteras de la ciudad porteña para mirar hacia

el interior del país. Pero, además, como en el caso de Pedroni, este imaginario de lo nacional que articula lo nativo, con la gauchesca y la inmigración se proyecta en Portogalo desde una perspectiva atenta hacia los problemas internacionales que, en el horizonte de la Guerra Fría, ocasiona un enemigo bien delimitado como es el “imperialismo norteamericano”: “En Buenos Aires, amigo, / y también en las provincias, / están de pie las milicias / por la defensa del trigo; / contra el yanqui, tu enemigo, / ponte en guardia, porque es fiero / ese adversario fullero / que trampea al corazón; / dile con voz de acordeón / lo que tienes de jilguero” (108). Como sostenía a propósito de los últimos poemas de su colega, el tono de Portogalo se “empina” hacia un orden “afirmativo”, “alzado” contra los que “atacan las hermosuras del hombre”.

Es entonces en el marco de este paradigma de valoración de la literatura que pone el foco en la cuestión nacional, desde una poética capaz de alentar a la lucha y trazar un horizonte de futuro esperanzador, que tiene lugar el intercambio a distancia entre Portogalo y Pedroni. Este epistolario constituye una escena privada que ilumina, a grandes rasgos, los principales lineamientos de ese programa literario que el comunismo propone en los años 50 en vistas de responder al imperativo del problema en torno a lo “nacional”.

Pedroni por Pedroni, Pedroni por Portogalo: vida y obra de un poeta del pueblo

Podría encontrarse otro punto en común en las trayectorias de ambos poetas: su condición de trabajadores, de extracción social humilde, hijos de inmigrantes para quienes escribir es una tarea que se hace un lugar en medio de una vida en la que el sueldo se gana por otras vías, a veces para nada vinculadas al trabajo literario. De niño, Pedroni acompañó a su padre en el trabajo de albañilería y, paralelamente a sus estudios secundarios, tuvo diversos empleos en el comercio como tenedor de libros. Durante 35 años, hasta su jubilación, trabajará como contador en una fábrica de arados en Esperanza. Portogalo, hasta estabilizarse como periodista, fue lustrabotas, canillita, florista, vendedor ambulante, pintor, portero de escuela, entre algunos otros oficios (*cf.* Alzari 2012). Y es precisamente el origen humilde de Pedroni, su condición de poeta trabajador –que ha experimentado la pobreza, la humildad y el esfuerzo y que, por ende, conoce los sufrimientos del pueblo– el núcleo de la relación entre vida y obra tal como la aborda Portogalo en las notas que escribe ese año. Y es también, el molde al que Pedroni ajusta el relato de su vida en el marco de las cartas que escribe para responder a la solicitud del amigo.

En esta dirección, podría decirse que el relato de su vida que hace Pedroni y las notas que luego publicará Portogalo tienen como sustrato moral una figuración

del escritor y del artista de filiación boedista basada en la ejemplaridad. En efecto, el modo de plantear la relación entre vida y obra en ambos casos se sustenta en la tradición fundada por los escritores sociales de Boedo en los años 20, en cuyos espacios de difusión y de sociabilidad, como ya señalé, se formó Portogalo. Para Boedo, los cimientos de una literatura “sincera”, “veraz”, capaz de reflejar la vida del pueblo, estaban dados precisamente por la experiencia del propio escritor, por su “conocimiento” de primera mano de los ambientes, vicisitudes y penas de los personajes que organizan sus mundos narrativos (*cfr.* Montaldo, Capdevila y Vitagliano). Como afirma Graciela Montaldo, los tres ejes que sustentaron el programa de Boedo fueron “la MORAL del artista, la VERDAD del arte y la EDUCACIÓN del pueblo” (2016: 374; mayúsculas en el original). El fundamento moral que respalda esta literatura social y que recuperan estos poetas comunistas en los 50 consiste en un voluntarismo concebido como “la posibilidad de ser educado y pensar por cuenta propia” (374). Tanto el relato autobiográfico de Pedroni como las notas de Portogalo se enmarcan en el horizonte de esa imagen del escritor trabajador, compenetrado con los padecimientos del pueblo, a los que conoce por experiencia propia, y que constituye el fundamento moral de la escritura.

De hecho, es este aspecto de la vida de Pedroni el que concentra todo el interés de Portogalo. En la carta que abre el intercambio, le cuenta que está escribiendo para el diario *Noticias Gráficas* “una serie de notas sobre artistas argentinos de origen humilde, obrero o popular, que hayan tenido una infancia o una adolescencia muy trabajada y que, a pesar de todas las vicisitudes, angustias y dolores sufridos en su vida, han logrado darnos un mensaje de amor, solidaridad y arte cumplidos” (Pedroni 1996: 20). Hasta el momento, según señala –y pude constatar a partir del trabajo de relevamiento en los ejemplares del diario (Ver Nota al pie 1)–, ha publicado las del pintor y grabador Lino Eneas Spilimbergo, publicada el viernes 2 de enero de ese año; la del poeta Antonio Alejandro Gil, el jueves 8 de enero; y la del escultor José Fioravanti, el jueves 22 del mismo mes. A ellas hay que sumar la del novelista Fernando Gilardi, publicada el martes 3 de febrero, es decir, posteriormente al envío de la carta a Pedroni. Portogalo le pide, entonces, que le envíe:

[...] datos muy precisos de su vida y si fuera posible algún hecho que haya tenido importancia en su infancia; sus muchos trabajos y otros datos de interés para pergeñar una pequeña biografía en la que se demuestre que pese a las adversidades y desencuentros, usted ha llegado a ser ‘el hermano luminoso’ que ha visto Lugones en su nunca bien nombrado y siempre bienquerido *Gracia Plena*. (20)

Portogalo ha revestido la vida de Pedroni de un carácter ejemplar en tanto debe “demostrar” al lector del diario que es posible sobreponerse a las adversidades de la cuna, a la miseria, a las contrariedades de la vida para forjarse un destino superador, como asimismo pedía el programa literario y cultural del comunismo argentino de los años 50 al que tanto el biógrafo como el biografiado adscriben, según analicé en el apartado anterior.

Pedroni afronta esta propuesta de Portogalo con muchos rodeos. Antes de “proporcionar” los datos que le solicita el amigo porteño, enumera sus proyectos editoriales y de escritura y se detiene con especial atención en la figura de Jaquín –uno de los primeros colonos suizos, también poeta, llegado a las tierras de Esperanza, bajo la guía de Aarón Castellanos, para fundar la primera colonia agrícola del país en la segunda mitad del siglo XIX– cuya historia singular de inmigrante, carpintero y poeta será el centro narrativo del poemario que publica en 1956. En la carta, le copia a Portogalo un poema de Jaquín, otro suyo dedicado a él, anota detalles sobre la vida de este hombre. El rodeo resulta sugerente porque Jaquín es una suerte de espejo en el que se mira Pedroni –de hecho, lo llama “este antecesor mío” (21)–, de modo que podría decirse que incluso antes de comenzar a contar “datos muy precisos de su vida” ya está hablando de sí mismo. Sin embargo, tras plantear sus reticencias a “esta clase de reportaje”, encarará la tarea de contar su vida con un entusiasmo creciente.

Pedroni se acopla al imaginario del escritor pobre que pone en juego la propuesta de Portogalo. Fundamentalmente, al poeta santafesino le interesa en primer lugar subrayar su condición de “poeta del pueblo”: “Me siento joven y optimista; con la voluntad de andar metido en la columna del pueblo y de hacer con él su camino de dolor y esperanza” (26), “Todo lo que usted diga acerca de mi estrecho contacto con el pueblo, estará bien dicho, porque creo en el pueblo y soy el pueblo mismo” (35), escribe en la primera carta de respuesta que le envía. Y, asociada a esta imagen del “poeta del pueblo”, Pedroni se autofigura como “poeta rural”, conocedor de las faenas del campo. El énfasis con que se autodefine en estos términos posiblemente se deba a que son también los rasgos sobresalientes con que la crítica, desde Lugones hasta la crítica comunista de los años 50, ha identificado al poeta y a su obra, engendrada “al soplo del gran viento rural, en la tierra argentina preñada de siembra”, como había escrito aquel. En la segunda carta, le escribe:

Anote usted también que conozco a fondo las faenas del campo, porque las he seguido de cerca en cuanto lugar he estado. [...] Este contacto con la tierra y su hombre me ha dado ocasión de conocer sus problemas y de participar, como aficionado, en algunos de los quehaceres del agro. He

arado; he levantado, cargada, la horquilla; he hundido la pala en el suelo; he “pulseado” los sacos de trigo, levantándolos del suelo y depositándolos en el hombro del “hombreador”. También he visto cómo se maneja la báscula de medir grandes pesos y con qué facilidad se le birla al colono algunos quitarles de trigo en cada pesada. Conozco el accidente de trabajo en todos sus trágicos matices, desde el dedo cortado hasta la misma muerte. (37)

A partir de estas autofiguras, Pedroni encarará entonces la tarea de contar “por primera vez” “algunas cosas” de su vida (28). En la primera carta aparece el relato vital más esquemático. Le cuenta que es uno de los 11 hijos de un matrimonio de inmigrantes italianos, que su madre era hilandera y su padre, albañil, que nació el día de inicio de la primavera de 1899 (anota “21 de septiembre”, en letra cursiva) en Gálvez, donde hizo sus estudios primarios y, paralelamente, ayudó a su padre en el trabajo de albañilería. Narra también sus “correrías” con los niños del pueblo, las travesuras que muchas veces le valían una “azotaina” por parte de su padre, que “no era de los que perdonaba” (30), de su cercanía con su hermana Ercilia, a quien llama su “ángel tutelar” (31), la primera que leyó sus versos. Más tarde, ese rol lo ocupará Arturo Vázquez Basanta, quien leerá y publicará sus poemas en el periódico de Gálvez, *El popular*, que dirigía. A los 13 años se va con su familia a vivir a Rosario, ingresa en la Escuela Superior de Comercio en horario nocturno y dedica el día al trabajo en una casa cerealista. A partir de los 18, cuando obtiene el título de “tenedor de libros”, inicia un derrotero por diferentes trabajos en casas de comercio que lo llevan de pueblo en pueblo de la provincia: Juncal, San Carlos Norte, Saa Pereyra, hasta Esperanza, donde llega en 1921 para emplearse como contador en la fábrica de arados Schneider, y donde “realiza toda su obra” (34). La conexión vida y obra está subrayada por el hecho de que en cada instancia de ese recorrido de la memoria Pedroni remite a los poemas –y, en muchos casos transcribe fragmentos– que escribió para conmemorar a sus padres, su hermana Ercilia y Vázquez Basanta, sus compañeros de infancia, entre otros.

En las cartas siguientes agrega detalles que, según escribe en la segunda carta, “pueden agregarle amenidad a la nota periodística, sobre todo cuando la vida del biografiado carece de sucesos sorprendentes” (36). En la segunda y tercera cartas, los datos que añade parecen responder, fundamentalmente, a la voluntad de subrayar algunos rasgos de esas figuras de poeta trabajador asociadas al imaginario de la literatura social y del programa literario comunista de esos años y, sobre todo, buscan mostrar cómo un hombre de pueblo, trabajador, logró llegar a ser un gran

poeta. Además de esa explicitación de su vínculo con los trabajos del campo que cité más arriba, transcribe una nota completa sobre Jaquín que se publicó en el periódico *Ferro-Carril* en 1856, en una evidente búsqueda por reforzar ese lazo identificatorio con este personaje a quien llama el “bardo de la colonia” y esa imagen de poeta del campo. En ellas, relata también dos anécdotas, que van en la misma línea de estas figuraciones y que luego recuperará Portogalo en su “pequeña biografía” publicada en *Noticias Gráficas*. La primera de ellas remite a una conversación de la que tuvo conocimiento entre el patrón de su primer empleo en Juncal y el corredor rosarino que lo había recomendado para dicho puesto. Ante la pregunta del recomendante por la labor del recomendado, el patrón responde que era un muy buen muchacho, pero se queja porque le “gasta cada día un block de papel de cartas haciendo versos” (36). Esa figuración del poeta que borrona sus poemas en “formularios de facturas y papeles timbrados” (36) se complementa con la segunda anécdota, de la tercera carta, que narra en tercera persona el momento en que los esperancinos descubren, a raíz del premio que recibe en un certamen literario del Círculo de Prensa de Rosario, que él es poeta. Según cuenta, nadie cree que él fuera el verdadero autor de los poemas premiados, por lo que comenzó a murmurarse que era su esposa quien escribía los poemas que llevaban su firma. La explicación al desconcierto de los pueblerinos es muy iluminadora: “Me veían tan vulgar, tan igual a todos, ‘tan poca cosa’, tan sin aire de persona importante” (39). Pedroni no se adapta al imaginario ingenuo del poeta que circula en el pueblo. Según su afirmación, el poeta es, entonces, parte del pueblo, pero se destaca del conjunto.

La última carta, fechada el 9 de febrero, es la que más se sale, al menos en el inicio, del plan trazado de contar la vida ejemplar de un poeta pobre. Ya desde el saludo se percibe una diferencia en el trato con su interlocutor, que deviene más informal y cercano: ya no es “Querido Portogalo” ni “Portogalo” como en las cartas anteriores sino “Querido Porto”. Le cuenta entonces que dos días antes ocurrió un “inesperado y gratisimo suceso” que lo obligó a postergar un viaje que tenía planeado. Se trata del reencuentro, luego de 40 años, con Félix Maina, uno de los amigos de infancia que ya había nombrado en la primera carta. De la conversación con el amigo surgen recuerdos olvidados de los juegos, las travesuras, las fiestas patronales, los castigos del padre; imágenes de un pasado recuperado que ahora escribe para enviar a Portogalo, aun sabiendo que no llegarán a destino antes de la publicación de la nota para el diario. Pedroni le pasa a Portogalo los datos de su amigo que vive en Buenos Aires por si quiere “certificar” lo “ocurrido” (42), pero el motivo de la carta parece ser más bien otro, más simple: contarle a Portogalo la coincidencia fortuita del encuentro con el amigo de infancia en esos mismos días

en que había estado recordándolo. Ese relato nostálgico, despojado de utilidad, que ya no puede recuperarse para una imagen de escritor vinculado al pueblo, irrumpe momentáneamente ante la casualidad del reencuentro con el viejo amigo.

Con los datos que le brinda Pedroni, finalmente Portogalo publica “José Pedroni. El poeta de ‘Gracia plena’” en *Noticias Gráficas* el 11 de marzo, que aparece acompañada de un retrato pictórico de Pedroni y de otro, más pequeño, fotográfico, de la madre del poeta (en respuesta al pedido manifiesto de Pedroni de incluir dicho retrato). Un recuadro negro, con letras blancas, bastante atractivo, sintetiza los núcleos de la vida del poeta que le interesa a Portogalo destacar: “Ayudó a su padre a levantar paredes y luego trajinó con el ‘Haber’ y el ‘Debe’” (4). Portogalo pretende contar la historia de un poeta que pudo sobreponerse a la hostilidad del medio y que, por ello mismo, no solo pudo convertir su obra en testimonio sino brindar un mensaje optimista acerca de las posibilidades de una “salida” hacia un mundo mejor como pedían los programas del comunismo argentino (*cfr.* Alle 2019b).

Portogalo elige comenzar la semblanza desde un momento crucial de la vida de Pedroni, el de la publicación y premiación de su primer poemario, *La gota de agua*. Hacia el final de la primera carta que le envía a su colega, Pedroni destaca de este momento el comportamiento de su padre, quien toma el libro y se lo lleva a la cantina del barrio, para mostrárselo a sus amigos. Escribe, entonces: “El viejo se iba a tomar el correspondiente desquite: a pasarlo a los compañeros por las narices, el libro del mal hijo, de ‘ese hijo poeta’ que acababa de consagrarse. El hijo discutido dejaba de ser una vergüenza. Mi padre también había estado esperando, como mi madre, como todos” (34). Portogalo retoma este relato en el inicio de su semblanza, lo convierte en la escena de apertura, y da voz a esos padres preocupados por el destino del hijo. Esta preocupación por el “mal hijo”, el “holgazán” y el posterior orgullo ante el libro publicado resulta funcional en el marco del plan de contar la vida ejemplar de un poeta pobre, formado en una familia y en un ámbito poco propicios para el desarrollo de sus condiciones artísticas.

En el horizonte de este imaginario social que conjuga vida y obra a partir del voluntarismo y la experiencia, Portogalo concibe a la poesía de Pedroni como un trabajo de construcción ligado a las faenas familiares: “La austeridad de Don Gaspar, el muratore lombardo, y la dulzura de Doña Felisa, la costurera piamontesa, sirvieron de estímulo. Aquel, ladrillo a ladrillo, había levantado casas; ella, puntada a puntada, confeccionado prendas de vestir; el hijo, palabra a palabra, había creado un nuevo mundo” (4), escribe Portogalo en uno de los recuadros que acompaña la nota en el diario. La poesía de Pedroni se ennoblece por ese pasado sacrificado, que se convierte en la condición indispensable que habría propiciado su calidad humana,

su capacidad para “Endulzar el canto de los labradores”, para “llevar al pueblo el nombre esmeralda de Esperanza” (4). De acuerdo con Portogalo, la “sensibilidad” de Pedroni “se afina” al contacto con esa realidad difícil y hostil y “va configurando el orden que dará arquitectura a toda su obra lírica, una de las más altas y hermosas de la poesía argentina contemporánea” (4), en una genealogía que, ya desde los años 20, lo situaría en la línea de Baldomero Fernández Moreno, Luis Franco, Arturo Capdevila y Ezequiel Martínez Estrada.

El 15 de octubre de ese mismo año, 1953, en su número 44, la revista *Propósitos* publica el poema de Pedroni “Canto al camionero nocturno”, acompañado de una nota de Portogalo en conmemoración de los 30 años de la publicación del primer libro del santafesino. La nota, que se titula “Encuentro con los 30 años de Pedroni”, recupera algunos de los datos de su vida proporcionados por Pedroni en las cartas, pero para poner el foco de atención ya no en la vida sino en la poesía de Pedroni. No obstante, en línea de continuidad con la vinculación entre vida y obra que esboza en la “pequeña biografía” de *Noticias Gráficas*, Portogalo valora la poesía de Pedroni como resultado de su experiencia vital asociada al trabajo familiar, las faenas cotidianas, el esfuerzo, la vida humilde y modesta del hombre de pueblo:

Sus armas [las de su poesía] son el nivel, la plumada y la cuchara de albañil de su progenitor, don Gaspar Pedroni; la máquina de coser y el dedal de su madre, doña Felisa Fantino, humilde costurera que ayudó con su trabajo nocturno, rompiéndose los ojos, a sostener el modesto presupuesto de los Pedroni en Rosario; la hoz, la guadaña y la carretilla de madera de sus compañeros de Gálvez, su predio nativo, o de Esperanza, ciudad en la que hace 33 años vive y sueña este cantor del hogar campesino. Con este escudo de armas que legitima la hombría del poeta, hijo de inmigrantes italianos, José Pedroni honra al campo santafesino. Y honra a la patria. (4)

La cita, en la que Portogalo se hace eco de las autofiguraciones de “poeta rural” de Pedroni, condensa esta idea de la relación vida y obra que se organiza alrededor de la moral del trabajo humilde. De este modo, la experiencia de vida del poeta en los pueblos del interior de la provincia, su conocimiento de primera mano de las miserias y los trabajos de los hombres humildes del interior del país se constituyen como la condición que permite a su poesía devenir expresión del campo santafesino y de la patria; rasgos que el mismo Pedroni insistía en subrayar en la imagen de escritor que construía en el marco de las cartas a su colega porteño. Estas “armas” de vida, de acuerdo con Portogalo, no solo serían las que le permiten ser el “cantor

del hogar campesino” sino, todavía más, honrar al campo y a la patria. El pasado de pobreza, humildad y esfuerzo, de este modo, se afirma como el fundamento de valor de la obra.

Si, por un lado, esta nota de *Propósitos* continúa el plan comenzado en la nota biográfica que publica en el diario *Noticias Gráficas* al articular la vida y la obra del santafesino desde el parámetro moral del trabajo y la pobreza, por otro, es el espacio público en el que Portogalo expone las ideas sobre los últimos poemas de Pedroni que ya le había manifestado por privado en la carta. Parafraseando el poema “Canto al compañero de ruta” ya citado, Portogalo escribe que Pedroni:

Sabe que a sus costados, aromados por el perfume humilde de las flores silvestres, lo esperan las voces nuevas del nuevo tiempo. (...) Estará a su lado el ejército anónimo del pueblo; él lo invoca con esperanzada voz. Y con él, sale de un “confín de piedra y humo”, para decirnos: “lleno de ramas muertas está el árbol – del mundo viejo. Ya se lo ve caer en el ocaso. El viento es fuerte y fresco” ... (4)

En sus últimos poemas, sostiene Portogalo, Pedroni “sale a la calle”, “avizora el horizonte”, “entra al campo polémico de la hora” (4), tal como también lo expresaba en la carta que le enviaba en enero cuando señalaba que en los “últimos poemas” publicados en *Propósitos*, Pedroni tomaba un orden “más afirmativo, más alzado contra los que atacan las hermosuras del hombre”.

Desde enero a octubre, el periplo trazado por el intercambio epistolar entre ambos poetas y las dos notas de Portogalo que se desprenden de esta conversación privada ilumina la amistad “nacional” del poeta de provincia y del poeta porteño en el marco de los ámbitos de sociabilidad del comunismo argentino en la década de 1950. En este sentido, tanto los comentarios sobre sus obras que intercambian como las autofiguraciones de Pedroni como “poeta rural” y “poeta de pueblo” y la vinculación entre vida y obra, de adscripción boedista, que sostienen ambos poetas dan cuenta de los parámetros de valoración literarios que elabora en comunismo en esos años en vistas de encontrar una respuesta singular al problema en torno a la cuestión nacional que aparecía como dominante y urgente tanto en el campo político como en el campo cultural, intelectual y literario.

Bibliografía

- ALLE, María Fernanda. *Una poética de la convocatoria. La literatura comunista de Raúl González Tuñón*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2019a.
- “*Cuadernos de Cultura* y la conformación de un ámbito de poéticas comunistas en la Argentina de los años 50”. *Catedral Tomada* vol. 7, n° 12 (2019b): 218-251.
- “José Pedroni en los años 50: de poeta del ‘descontento campesino’ a poeta ‘comunista’”. *Saga. Revista de Letras* n° 11 (2019c): 34-66.
- “Un boedismo optimista. El realismo socialista en Argentina a la luz de un concurso de cuentos de la revista *Cuadernos de Cultura*”. *Izquierdas* n° 37 (2017): 11-32.
- “De Esperanza al mundo: la poesía ‘comunista’ de José Pedroni”. *El jardín de los poetas* año VIII, n° 15 (2022): 38-56.
- ALZARI, Agustín. “Introducción”. José Portogalo. *Tumulto*. Rosario: Serapis, 2012. 7-15.
- BISSO, Andrés. *El antifascismo argentino*. Selección documental y estudio preliminar. Buenos Aires: CeDInCI, 2007.
- CAPDEVILA, Analía. “Las aporías de la vanguardia”. María Fernanda Alle (coordinación e introducción). “Dossier. Literatura, cultura y pensamiento de izquierdas en la Argentina del siglo XX”. *Badebec* vol. 5, n° 9 (2015): 198-212.
- CATTARUZZA, Alejandro. “Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)”. *A contracorriente* vol. 5, n° 2 (2008): 169-195.
- . “Las lecturas comunistas del pasado nacional en una coyuntura incierta (1955-1966). Herencias, ajustes y novedades”. Alle, María Fernanda (coordinación e introducción). “Dossier: Literatura, cultura y pensamiento de izquierdas en la Argentina del siglo XX”. *Badebec* vol. 5, n° 9 (2015): 285-314.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl. “Las brigadas de choque”. *Contra. La revista de los francotiradores* n° 4 (1933): 8-9.
- LARRA, Raúl. “Gerardo Pisarello: Pan curuica”. *Cuadernos de Cultura* n° 29 (1957): 108-110.
- LUGONES, Leopoldo. “El hermano luminoso”. Pedroni, José. *Obra poética*. Santa Fe: UNL, 1999. 613-627.
- MONTALDO, Graciela. “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía”. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia Social de la Literatura Argentina*. Tomo VII. Dir. Graciela Montaldo. Buenos Aires: Paradiso, 2016. 367-391.
- PEDRONI, José. *Gracia plena*. Buenos Aires: Editorial Babel, 1925.
- “La mesa de la paz”. *Propósitos* año I, n° 1 (1951): 3.
- “Canto al compañero de ruta”. *Propósitos* año II, n° 18 (1952): 3.
- “El edificio”. *Propósitos* año II, n° 25 (1953): 3.
- “Canto al camionero nocturno”. *Propósitos* año III, n° 44 (1953): 4.

- *Monsieur Jaquín*. Santa Fe: Edición de El Litoral, 1956.
- *Cantos del hombre*. Santa Fe: Castellví, 1960.
- *Canto a Cuba*. Santa Fe: Editorial Belgrano, 1960.
- *Obra poética*. Tomo 1 y 2. Rosario: Editorial Biblioteca, 1969.
- *Papeles inéditos*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas, 1996.
- *Obra poética*. Santa Fe: UNL Ediciones, 1999.
- PETRA, Adriana. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- PORTOGALO, José. *Mundo del acordeón*. Buenos Aires: Ediciones Botella al mar, 1949.
- *Tregua*. Buenos Aires: Claridad, 1933.
- *Tumulto*. Buenos Aires: Imán, 1935.
- *Tumulto*. Rosario: Serapis, 2012.
- PASOLINI, Ricardo. *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- F. DÍAZ BUSTAMANTE [seudónimo de PORTOGALO, José]. “Lino Eneas Spilimbergo. No anduvo por un camino de rosas”. *Noticias Gráficas*, 2 de enero de 1953: 9.
- “Antonio Alejandro Gil. Fue un poeta que solo conoció la pobreza”. *Noticias Gráficas*, 8 de enero de 1953: 5.
- “A los 12 años José Fioravanti ganaba 4 pesos por día...”. *Noticias Gráficas*, 22 de enero de 1953: 4.
- “Entre escaleras, cal y brochas, Fernando Gilardi escribió ‘Silvano Corujo’”. *Noticias Gráficas*, 3 de febrero de 1953: 5.
- “José Pedroni. El poeta de ‘Gracia Plena’”. *Noticias Gráficas*, 11 de marzo de 1953: 4.
- VENTURINI, Santiago. “‘Las altas planicies de la sencillez’: sobre *El pan nuestro* de José Pedroni”. *El jardín de los poetas* año VII, n° 13 (2021): 84-97.
- VITAGLIANO, Miguel (comp.). *Boedo. Políticas del realismo*. Buenos Aires: Título, 2012.
- YUNQUE, Álvaro. *Poetas sociales de la Argentina*. Tomo I y II. Buenos Aires: Problemas, 1943.

Moisés Moreno Fernández

Universidad de Novi Sad

Notas sobre metaficción, teoría literaria y filosofía del arte en *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas

Notes on metafiction, literary theory and philosophy of art in *París no se acaba nunca*, by Enrique Vila-Matas

Recibido: 09.09.2022 / **Aceptado:** 19.12.2022

Resumen: La obra literaria de Enrique Vila-Matas tiene una multiplicidad de recursos metaliterarios que sin duda la harán trascender a nuestra época. En concreto, su novela *París no se acaba nunca* supone en sí misma el vivo ejemplo de una obra que reflexiona sobre una gran variedad de aspectos que conciernen a la metaficción, la teoría literaria y la filosofía del arte. La metaficción es un recurso narrativo profundamente consolidado en la literatura universal y forma parte de una disciplina como la teoría literaria. Este trabajo propone el uso de las herramientas del materialismo filosófico para analizar la novela vilamatiana sobre los aspectos que trata la metaficción. Esta investigación tiene como objetivo analizar la novela *París no se acaba nunca* como una obra que puede explicar los principales

Abstract: The literary work of Enrique Vila-Matas has a multiplicity of metaliterary resources that will undoubtedly make it transcend to our time. Specifically, his novel *París no se acaba nunca* is in itself a living example of a work that reflects on a wide variety of aspects that concern metafiction, literary theory and philosophy of art. Metafiction is a narrative resource deeply consolidated in universal literature and it is part of a discipline such as literary theory. This work proposes the use of the tools of philosophical materialism to analyze the Vilamatian novel about the aspects that metafiction deals with. This research aims to analyze the novel *París no se acaba nunca* as a work that addresses the main issues of reflection on literature, metafiction and

problemas de la reflexión sobre la literatura, la metaficción y la teoría literaria. Desarrolla además una perspectiva crítica a todo lo que afecta al proceso de escritura. Enrique Vila-Matas propone al lector tratar temas clásicos que afectan a la producción literaria tales como la intertextualidad, la ficción y la sustantividad en los textos narrativos.

Palabras clave: metaficción, teoría literaria, filosofía del arte, literatura española, Enrique Vila-Matas.

literary theory. It also develops a critical perspective on everything that affects the writing process. Enrique Vila-Matas invites the reader to deal with classic topics that affect literary production, such as intertextuality, fiction and substantivity in narrative texts.

Key words: metafiction, literary theory, philosophy of art, Spanish literature, Enrique Vila-Matas.

Metaficción y metaliteratura

La literatura que se adopta como tema a sí misma no es una idea novedosa ni ha aparecido espontáneamente en los escritores contemporáneos; esta idea está profundamente arraigada a la historia de la literatura universal. La literatura es, además, una forma de conocimiento: poetizar es “una forma de conocer, y de conocer especulativo” (Bueno 1953: 383), entendiendo que toda primera acepción de conocimiento es una “actividad práctica o técnica del órgano del entendimiento” (383). La literatura es vista desde el materialismo filosófico como un saber con una unidad “de carácter oblicuo” (Ruiz de Vergara 2019: 55), que además funciona como un “análogo de atribución” (Madrid Casado 2018: 17); el primer analogado del término literatura es “la literatura de ficción” (17). Tras sugerir la imposibilidad de definir la literatura de manera unívoca, es conveniente definir los términos que envuelven a una reflexión metaliteraria en sentido lato. Dichos términos pueden ser vistos desde diferentes ópticas, especialmente las que marcan las escuelas de teoría literaria y las diferentes perspectivas de la semiótica. Habrá que presuponer que existen conceptos que conviene aclarar y que no es posible asumirlos como intercambiables a términos tales como metaliteratura, metalenguaje o metaficción.

Por un lado, la metaliteratura trata de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al ámbito del texto literario. Lo metaliterario es, en palabras de Camarero Arribas (2013), un fenómeno que adhiere la voluntad del autor por “incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto” (457). La metaliteratura supone, por tanto, una tarea activa de construcción entre el autor y el receptor, donde se tiene en cuenta tanto la intención del escritor como la interpretación del lector para la configuración del significado del texto. El objetivo es claro: “la fusión del lector y el escritor en una categoría mixta cuya función hace posible el mismo

juego metaliterario del texto y la anulación de ficticias barreras entre la escritura y la lectura” (459). Si bien el metalenguaje hace referencia al estudio reflexivo de las funciones generales del lenguaje, la metaliteratura es la reflexión sobre el lenguaje usado en el texto literario y el significado del mismo, en la que la participación en dicha reflexión corre a cargo tanto del autor como del receptor.

Este trabajo, sin embargo, se centrará no tanto en el componente metaliterario del texto narrativo, sino en el estudio de la ficción dentro de la narración, esto es, de la ficción dentro de la ficción. En un primer momento, la metaficción se nos presenta como una acepción problemática, especialmente si se considera que literatura y ficción son dos términos que, si bien mantienen relaciones dialécticas, no se identifican plenamente ni son equivalentes o intercambiables. La literatura tiene que ver con la ficción, pero también con la realidad, con la totalidad de los fenómenos y los hechos del *mundus aspectabilis*. Álvarez Castro (2015) reconoce que el término metaficción implica cierta ambigüedad dada la “imprecisión etimológica en la que se funda la palabra *metaficción*” (39). El término, acuñado por William Gass en 1970, ha sido reformulado para evitar la borrosidad de su significado, y se trató de incentivar otras acepciones tales como autorreferencialidad, reflexividad, metalenguaje, etc.

Lo metaliterario, pues, constituye una alternativa a la estética realista para aquellos autores que debido a un desengaño de los procesos miméticos de representación, a una desconfianza en la moderna categoría filosófica de sujeto o a ambas cosas, producen un discurso que sólo puede dar cuenta de sí mismo sin por ello dejar de cuestionarse. (39)

La metaficción concierne a la teoría literaria, y la teoría literaria es una reflexión sobre el quehacer literario, sobre un saber artístico de primer grado. La metaficción es un término más extendido para la interpretación de obras literarias que el término de metaliteratura. Francisco Orejas (2003) ofrece un estudio riguroso de la teoría metafictiva, que abarca desde los orígenes del propio concepto y recorre las diferentes escuelas de crítica literaria que han tratado la temática. Orejas señala que el término metaficción es un neologismo y una denominación “de estirpe filosófica” (23). Se podría argumentar que hay tantas vertientes de hacer metaficción como producciones literarias existen, ya que el propósito de cada obra supone, de algún modo, reivindicar una forma de entender la literatura. La metaficción, al ser una reflexión muy amplia y con ricos matices que abordan reflexivamente el proceso mismo de escritura, exige ser reordenada en función de sus intenciones particulares.

Desde la crítica literaria española existen dos principales grupos de metaficción que han sido propuestos por Francisco Orejas. Por un lado, la metaficción diegética es la primera denominación de los tipos de metaficción, que es aquella metaficción en la que “el estatuto del relato no se ve afectado, en lo básico, por el carácter metafictivo de la obra” (116). Este tipo de metaficción mantiene las estructuras ficcionales habituales. La metaficción diegética pertenece a la historia narrativa y no se sale de los márgenes ficcionales. Los elementos metaficcionales se sitúan en el plano de la historia narrada, “manteniendo la ilusión ficcional e insertándose las marcas o los comentarios metafictivos en el seno de esa misma historia narrada” (592). La segunda denominación de metaficción es la metaficción enunciativa, que es “aquella que, por el modo de narración, desde el relato, se contamina, subvierte, perturba la historia, evidenciando su ficcionalidad” (121). En la metaficción enunciativa el componente de la metaficción no es solo un soporte del relato ni es solo un medio expresivo que se acopla armoniosamente a la historia narrada, “sino que interfiere en ella, a veces hasta el punto de confundirse” (592). Por su parte, la metaficción diegética “sería una ficción *ligera*, de menor intensidad que la enunciativa” (592).

Cabe mencionar otro término en relación con la metaficción: la novela de la novela o *metanovela*: se trata de aquel tipo de metaliteratura cuyos componentes autoconscientes y autorreflexivos se asocian con la incorporación de personajes que son “presentados como autores implicados o narradores autoconscientes que escriben o proyectan escribir una novela” (577). Además, la profesión de estos personajes suele ser la de periodista o un oficio ligado a las letras, “y cuyo relato en segundo grado acaba o puede acabar por convertirse en parte sustancial de la historia narrada” (577). La novela de la novela pilota sobre la idea de la posibilidad de desarrollar un concepto novelístico por parte del personaje dentro del texto narrativo, idea que ha supuesto un hallazgo recurrente a lo largo de la literatura española contemporánea. El personaje-escritor, el personaje que escribe “se ha convertido en la evidencia palmaria de la autoconsciencia narrativa y en un auténtico arquetipo en la literatura contemporánea” (578).

Lo metaliterario en la obra literaria de Enrique Vila-Matas

La metaficción juega un papel fundamental en la obra literaria de Enrique Vila-Matas. Su figura como escritor le ha llevado a ser considerado uno de los escritores españoles más representativos de esta concepción autorreflexiva de la ficción. En este sentido, Varela Portela (2013) argumenta que se trata de un recurso que va más allá de una obra vilamatiana en particular, y explora diversas vías por toda su cosmovisión literaria: “la metaficción recorre toda la producción de Enrique Vila-

Matas” (239). De hecho, el mismo Vila-Matas “ansiaba convertirse en personaje de ficción para poder llevar una existencia literaria en la imaginación y el pensamiento de los espectadores” (González de Canales 2016: 23).

Los primeras referencias claras de la literatura vilamatiana con lo metaliterario se inician con *Historia abreviada de la literatura portátil*, obra cuyo argumento gira en torno a una sociedad secreta compuesta por artistas que han de reunir una serie de características para ser incluidos en el club: que su obra quepa en una maleta y que ejerzan la soltería. En el conjunto de cuentos publicados con el nombre de *Suicidios ejemplares*, Vila-Matas exhibe en “El coleccionista de tempestades” un acercamiento a las reflexiones sobre filosofía del arte, al relacionar el proyecto artístico con el proyecto vital de un autor.

Pero la consolidación de lo metaficcional en las novelas de Vila-Matas no se produce hasta el cambio de siglo, con las obras *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano*, las cuales aglutinan recursos metaliterarios dignos de un estudio pormenorizado. *Bartleby y compañía* es una novela que presenta elementos de metaficción en tanto que aborda uno de los miedos más comunes del escritor: dejar de ejercer la praxis literaria. Analiza el “síndrome de Bartleby” en la literatura y aborda la contradicción del escritor que no escribe. En contraste con la inactividad literaria de *Bartleby y compañía*, la siguiente obra vilamatiana en publicarse, *El mal de Montano*, representa una contrarréplica a dicha novela, al desenmascarar la actividad ilimitada y enfermiza que puede llegar a generar la literatura misma. Se trata de una novela cuyos componentes metafictivos giran en torno al personaje principal, un Quijote moderno, enfermo de literatura. Cuando se dirige al público de Budapest, el lector de la novela se percata de que la vida del personaje está impregnada de todo aquello que concierne a la literatura: “juzgo orientador decirles que venir a este Museo de Literatura de Budapest me obligó en Barcelona a interrumpir la novela que estoy escribiendo en torno precisamente al tema de los diarios personales de los escritores” (Vila-Matas 2013: 197). El componente enfermizo del personaje con la literatura se manifiesta en sus propias palabras, al hablar sobre los elementos metaficcionales de su trabajo literario en una conferencia en el Museo de Literatura de Budapest. Además, se presenta él mismo ante la audiencia como un enfermo, ante la sensación de que en cualquier momento puede “caer muerto” (196).

La relevancia de lo metaliterario tras la publicación de *París no se acaba nunca* sigue revelándose en novelas como *Dublínesea*, en la que el viaje a Dublín “es un réquiem por la cultura Gutenberg, un adiós al mundo de la imprenta” (Varela Portela 2013: 250). El deseo de Vila de celebrar el entierro simbólico de la era de la imprenta obliga a reconocer una serie de asuntos metaliterarios ligados acerca de la naturaleza

de la literatura. La materia de la literatura, en este siglo XXI, se ha transformado –aunque no por completo ni de manera definitiva– mutando así de los grafos sobre papel al documento digital:

Así, el marco de la historia se relaciona con el final de la era Gutenberg y la llegada de una nueva: la digital. Este cambio supone el fin del libro impreso –o, al menos, su sustitución por otros formatos– y la sociedad actual es testigo directo de dicho cambio que contribuye, por tanto, al fin de cierta literatura y en consecuencia al fin de un mundo. (245)

No debiera, sin embargo, tomarse las palabras de Varela Portela al pie de la letra, dado que el libro impreso no tiene indicios de que vaya a desaparecer. No se trata del fin de un mundo sino, más bien, de una transformación de la materia literaria, esto es, un cambio de predominancia en el soporte material de las obras literarias y la preferencia de los soportes digitales sobre el papel, cuya composición son un conjunto de grafos. Aunque este cambio de predominio de una sustancia material por otra no es, según Vila-Matas, algo que deba ser traumático para la sociedad: “Para él es una evolución necesaria impuesta por los cambios sociales y así ha de ser entendida, por eso el protagonista trata de forma paródica este Apocalipsis” (245). Sea como fuere, la obra *Dublinesca* pone un foco de atención en un aspecto de teoría literaria fundamental: la naturaleza de la materia literaria.

El compromiso con la metaficción en las obras vilamatianas posteriores a *París no se acaba nunca* seguirá estando presente, como en el caso de *Kassel no invita a la lógica*, novela en la que reflexiona de forma general sobre el mundo del arte contemporáneo. Traza una línea difusa entre la realidad y el arte y analiza la posibilidad de que las experiencias vitales puedan convertirse ellas mismas en obras de arte: “El arte era, en efecto, algo que me estaba sucediendo, ocurriendo en aquel mismo momento. Y el mundo de nuevo parecía inédito, movido por un impulso invisible. Y todo era tan relajante y admirable que resultaba imposible dejar de mirar” (Vila-Matas 2014: 300).

***París no se acaba nunca*: las referencias intertextuales y la novela dentro de la novela**

La novela vilamatiana *París no se acaba nunca* es una obra que comporta en sí misma un universo metaliterario que proporciona al lector una reflexión sobre el proceso mismo de escritura, sobre el significado de la literatura y las relaciones entre las ideas y las artes. La novela cuenta con abundantes referencias a lo metafictivo. El texto sugiere que el auto-narrador es el propio Vila-Matas, quien

relata los acontecimientos de la novela, en su etapa de escritor novel cuando residía en París. La identificación entre autor y narrador es un rasgo característico de la literatura vilamatiana y de Vila-Matas como literato, ya que “ansiaba convertirse en personaje de ficción para poder llevar una existencia literaria en la imaginación y el pensamiento de los espectadores” (González de Canales 2016: 23). La narración se articula en torno a la conferencia que tiene que impartir sobre sus años de aprendizaje en París para convertirse en escritor, años en los que “era muy pobre y muy infeliz” (Vila-Matas 2020: 20). En la novela “el autor ficcionaliza sus inicios como escritor, convirtiendo sus memorias en novela” (González de Canales 2016: 28). Esta novela permite identificar esbozos sobre la concepción vilamatiana acerca de la metaficción, la teoría literaria y la filosofía del arte. Aunque estos campos de estudio han sido tradicionalmente tratados en su forma ensayística, la literatura –y la novela en particular– puede ser un recurso literario perfectamente válido para el análisis de dichas disciplinas. La literatura trabaja con ideas y, por ende, la prosa puede ser un instrumento legítimo para presentar reflexiones acerca de la literatura y el arte¹.

París no se acaba nunca es una novela que socava en las formulaciones metarreferenciales como pocas novelas lo han hecho en la obra vilamatiana. En esta obra “es mayor el número de referencias reales que en las otras novelas” (Pozuelo Yvancos 2010: 188). La comparación entre el autor-narrador y Hemingway producen paralelismos constantes entre los datos autobiográficos de Vila-Matas y el escritor norteamericano. A pesar de que el joven narrador, con pretensiones de convertirse en escritor, lee a otros autores, recurre de forma reticente a su ídolo de juventud: “él ha terminado por siempre para mí como un gran padre, *papá* Hemingway, al que nunca he querido destronar del todo” (2020: 35). En las primeras páginas se puede ver cómo se va entretejiendo el paralelismo del autor-narrador producido por las referencias a Hemingway y su producción literaria. “Convertirse en la historia que uno cuenta no es un capricho, puede ser a la postre una inevitable consecuencia del acto mismo de figuración personal cuando es representación literaria” (Pozuelo Yvancos 2010: 184). La autoficción, en este sentido, forma parte de la naturaleza de la obra, a pesar de que el escritor tenga la intención de separar autor y narrador: “evita una identificación del autor con el narrador” (Del Pozo García 2009: 93). De esta forma, Vila-Matas construye su texto “alternando el conocimiento que

¹ Los *Diálogos* de Platón suponen el punto de partida para la reflexión literaria y filosófica a partir de un formato literario. Suponen de algún modo el punto de arranque de las relaciones entre la filosofía y la literatura o, más específicamente, entre la teoría literaria y la literatura misma.

pueda tener el lector de la vida y la obra de Vila-Matas (pues sus días en París también se mencionan en otras novelas) con la disociación entre el autor y el narrador” (93).

El autor-narrador considera al escritor estadounidense como su ídolo de juventud y revela desde el inicio su obsesión por su parecido físico: “Yo llevo no sé ya cuántos años bebiendo y engordando y creyendo –en contra de la opinión de mi mujer y de mis amigos– que cada vez me parezco más físicamente a mi ídolo de la juventud, a Hemingway” (Vila-Matas 2020: 17). Ante el afán por llegar a ser escritor, el autor-narrador llega al punto obsesivo de preguntarse por su parecido con su ídolo de juventud: “¿Soy conferencia o novela? ¿Soy? De repente, todo son preguntas. ¿Soy alguien? ¿Soy quién? ¿Me parezco físicamente a Hemingway o no tengo nada que ver con él?” (25). El narrador quiere descubrir su propia identidad como artista y trata de reproducir un modelo de artista. Este paralelismo físico se entronca con otro recurso metafictivo, en tanto que el narrador describe sus años de París, en el que quería ser escritor, y cuenta situaciones personales que le evocan a la obra literaria de Hemingway por sus conexiones verosímiles con dicha obra: “iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de *París era una fiesta*” (21). Así pues, Vila-Matas maneja a la perfección la habilidad para ensamblar los recursos metafictivos; la ficción entra dentro de la ficción en un contexto de referencia intertextual, donde se produce un “tránsito constante a lo largo de la tetralogía entre elementos autobiográficos con su alternativa inventada” (Pozuelo Yvancos 2010: 191).

La intertextualidad, que no se puede entender al margen de la metarreferencialidad, es una característica inherente a la literatura. Lodge (2020) recoge la idea de que hay teóricos que “creen que la intertextualidad es la condición fundamental de la literatura, que todos los textos están tejidos con hilos que son otros textos, lo sepan o no sus autores” (147). Los numerosos ejemplos de intertextualidad y referencialidad de *París no se acaba nunca* son pertinentes con una de las características de la literatura vilamatiana: el perfecto ensamblaje de la trama de sus novelas con las referencias a otros escritos. Vila-Matas se sirve de la apropiación intertextual para dar fluidez a sus obras; González de Canales (2016) argumenta que esta apropiación intertextual está caracterizada por la cita de obras, textos y escritores previos, y supone un recurso óptimo en la literatura vilamatiana; no obstante, esta técnica no es novedosa, dado que había sido utilizada ya por Montaigne:

De esta manera, Montaigne deja claro que la toma de textos clásicos en la elaboración de su propia obra es un proceso natural que mucho tiene de

positivo. El escritor que se sirve de él ha de ser juzgado por su capacidad de mezclar la sabiduría de los autores que antes que él han publicado con el producto de su propia imaginación, y no por la cantidad de nombres que éste es capaz de citar en un solo texto. (25)

González de Canales también afirma que el crítico Mijaíl Bajtín reivindica este recurso metafictivo, en el cual “el escritor se apropia de la palabra ajena para colmarla de sentido y conformar así su voz literaria personal” (25). Sin duda, esta apropiación intertextual es usada por Vila-Matas a lo largo de toda su trayectoria como escritor, y particularmente en *París no se acaba nunca*. Más bien, se emplea este recurso como una forma de conducción psicagógica que emplea el autor para *guiar* a los receptores de su obra. Según Alvargonzález (2021a), la conducción psicagógica en las obras literarias es el camino narrativo que *impone* el autor y que el lector debe asumir. Como la literatura se desarrolla en el tiempo, forma parte de las artes que se despliegan procesualmente, y “las artes procesuales son constitutivamente psicagógicas” (1h28m33s). Como apunta el narrador de la novela de Vila-Matas, el buen uso de la intertextualidad permite que las referencias configuren la conducción psicagógica, como ocurre con *Vudú urbano*, novela de Cozarinski:

Y creo que algo también de la estructura novelesca de *Vudú urbano* de Cozarinski, de esa estructura en la que las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elocuencia al discurso: las citas o residuos culturales se incorporaban a la estructura de una forma prodigiosa, pues, en vez de sumarse al resto del texto plácidamente, chocaban con él elevándose a una imprevisible potencia y convirtiéndose en un capítulo más del libro. (2020: 151)

La intertextualidad y la referencialidad empleada en la novela permite ahondar en el proceso biográfico de convertirse en escritor, en su etapa de París, cuando, en calidad de autoexiliado y simpatizante republicano, expone la vida lejos del contexto social y político de su país natal. Poco a poco, el autor-narrador va experimentando la distancia de los asuntos nacionales y del entorno del exiliado español común. Así pues, el escritor catalán reafirma lo que todo expatriado vive en algún momento de su estancia en el extranjero: “Todo lo español comenzó a quedarme muy lejos” (62). Sin embargo, poniendo al margen asuntos políticos o ideológicos, Vila-Matas es capaz de rescatar en estas líneas de la novela la idea de que todo escritor ha de conservar presentes, de algún modo, los clásicos referentes de su lengua vernácula

en los momentos en que se llama a la inspiración o acecha la nostalgia: “había noches en las que el discípulo de Guy Debord regresaba triste y solo algo bebido a la buhardilla y se ponía a leer a Luis Cernuda en voz alta” (63). Cita explícitamente algunos versos del poema de Cernuda titulado “Es lástima que fuera mi tierra”, obra que pone de manifiesto los sentimientos contrariados del exiliado y de la densidad por la recurrente pregunta sobre lo español. Los elementos de autorreferencia en el momento de creación de su obra, unidos a las ricas referencias intertextuales en torno a Luis Cernuda y a Hemingway, es una muestra de ese atrevido y original estilo que envuelve el texto en un conjunto de espacios narrativos entrelazados de referencias literarias:

Así vivía yo en esos días, y tal vez por eso lloraba: vivía como podía y bien lejos de mi tierra, y no sabía —¿cómo iba a saberlo?— que estaba protagonizando la novela de mis años de aprendizaje literario, no sabía mucho, a veces sólo sabía que era un español con dos gafas falsas y una pipa, un joven catalán que no sabía muy bien qué hacer con su vida, un escritor que se convertía en un joven republicano si leía a Cernuda, un joven sin ganas que vivía como podía, bien lejos de su tierra, en un París que no era precisamente una fiesta. (63)

Como se puede observar en este párrafo, a las autorreferencias y las referencias intertextuales se une en la obra vilamatiana la reflexión sobre el proceso de escritura. Además, en *París no se acaba nunca* se pueden rastrear los elementos autorreferenciales más sofisticados. Pero dichos elementos se adaptan a la narración de los hechos ficticios de la novela de una forma natural, sin argumentos vacíos ni añadiduras rimbombantes. El narrador reflexiona sobre qué es la intertextualidad; los autores que se refieren a otros autores y se apoyan en ideas de otros son capaces de recrear el texto narrativo desde una perspectiva innovadora: “si yo escribo una cosa que ya has escrito tú, es lo mismo, pero ya no es lo mismo” (219). Así pues, la intertextualidad en la literatura no es una mera copia, sino que denota en sí una interpretación del texto literario.

Si hay un ejemplo claro en el escritor barcelonés Vila-Matas de novela insertada en otra novela, ese es el caso de su obra *La asesina ilustrada*, que fue su estreno como novelista, y *París no se acaba nunca*. En esta obra se produce la autorreferencia a la obra *La asesina ilustrada* y la sitúa en un contexto intertextual: “Me acuerdo de los días en que comencé a planear el primer libro de mi vida” (36). Existen constantes autorreferencias a la primera novela de Vila-Matas, lo que da pie a interpretar *París*

no se acaba nunca como una metanovela o como novela dentro de otra novela. El autor-narrador realiza una reflexión sobre los duros comienzos del proceso de constitución de un relato y de la primera novela del escritor: “Me costaba mucho escribir cualquier párrafo de *La asesina ilustrada*” (59).

Si bien la obra es una metanovela que pone en relación la novela con otra obra literaria anterior del autor, también se pueden encontrar autorreferencias a la novela misma en cuanto al estilo que emplea. En este sentido, Vila-Matas narra cómo se sirvió de influencias tanto cinematográficas como literarias para escribir *París no se acaba nunca* y para impregnar dicha obra de referencias que engranasen a la perfección con el mismo hecho de narrar ficción: “Algunos de mis libros de los años ochenta y noventa derivan en parte, aunque supongo que inconscientemente, del cine de Godard” (151). Este ejemplo muestra cómo Vila-Matas es capaz de realizar referencias literarias y artísticas a la hora de explicar sus fuentes de inspiración para el arte y la técnica de realizar metaficción autorreferencial. Vila-Matas, en efecto, habla del proceso de constitución autorreferencial de su obra en su obra misma y usando a su vez elementos referenciales:

Y creo que algo también de la estructura en la que las citas o injertos aparentemente caprichosos prestaban magnífica elocuencia al discurso: las citas o residuos culturales se incorporaban a la estructura de una forma prodigiosa, pues, en vez de sumarse al resto del texto plácidamente, chocaban con él elevándose a una imprevisible potencia y convirtiéndose en un capítulo más del libro. (151)

El hecho de que las referencias no se incorporen al texto “plácidamente” (151), sino que lo hagan en forma de ruptura, “elevándose a una imprevisible potencia” (151), es lo que caracteriza a la metaficción enunciativa frente a la diegética. En la metaficción diegética se establece una continuidad en el texto narrativo, mientras que la metaficción enunciativa marca, a través de la conducción psicagógica trazada por el autor, una ruptura y un elemento inesperado que va más allá de las expectativas que ha generado el relato.

El proceso de escritura y recursos literarios en *París no se acaba nunca*

La indagación sobre los recursos técnicos y formales que envuelven las obras literarias es una forma de hacer teoría de la literatura. Gran parte de estos recursos concierne a los aspectos internos de la obra –figuras literarias y retóricas, estructura, estilo, etc.–, pero también podrían englobarse aspectos técnicos externos, que se

encuentran ligados a los hábitos del escritor, y que están relacionados con el proceso de escritura mismo. Como es obvio, no se pueden establecer cortes tajantes entre aspectos externos e internos a la obra, pero al menos servirán para delimitar los elementos a analizar. Una de las reflexiones metaliterarias que realiza el narrador de *París no se acaba nunca* es la de qué se entiende por ser un verdadero escritor. Para el narrador, los verdaderos escritores son aquellos que exponen sus ideas abiertamente en sus obras, “los menos académicos y edificantes, los que no están pendientes de dar una correcta y buena imagen de sí mismos” (42), y también los que “se despachan a gusto” (42). El narrador se refiere al verdadero autor literario como un artista sincero que presenta las morfologías y acciones del mundo de manera precisa y sin reservas.

El protagonista de la novela hace referencia al factor ambiental que engloba el proceso de escritura en su buhardilla de París. En esta ciudad era un aprendiz y se entiende el proceso de escritura como un proceso de aprendizaje que parte de lo más básico para un escritor, como la compra de una mesa para escribir: “Dejé aquel día de ser un escritor sin escritorio” (51). En la búsqueda por encontrarse a sí mismo como potencial escritor, el espacio en torno al cual trabaja pasa a cobrar un papel fundamental; el taller artístico exige ser configurado detalladamente al ser el ambiente por antonomasia del artista: “La vieja mesa de madera, junto con la máquina de escribir que había viajado conmigo desde Barcelona, le dio un aire distinto a mi buhardilla, que pasó a parecer más la *chambre* de un escritor” (51).

El proceso de escritura no involucra solamente factores ambientales, como los instrumentos y el espacio del taller artístico, sino que también se han de tener en consideración los factores psicológicos. En este sentido, un escritor puede elegir la forma en cómo escribe o en cómo encuentra la inspiración. El narrador alude a la opción de escribir bajo la influencia de las drogas y pone sobre la mesa el papel que puede jugar el uso de las drogas como método para encontrar procesos creativos psicosomáticos en escritores noveles que carecen de la experiencia y la formación necesarias: “el LSD, con su apertura de mi campo visual, no fue en su momento ni mucho menos una despreciable fuente de inspiración” (104-105). Sin embargo, lejos de hacer una apología de las drogas, el narrador reivindica la experiencia lectora que un escritor debe tener a la hora de ejercer su oficio; un escritor que se ha acercado “a la experiencia de escribir después de haber trasegado los libros de la biblioteca familiar parece mucho más respetable que uno que ha comenzado a construir su edificio literario tras una experiencia de LSD” (104).

El proceso creativo de escritura también puede verse afectado por la acción de escribir partiendo de una situación límite. Cuando el narrador habla sobre la anécdota

en torno a su almuerzo de ostras con Copi, entablan una original reflexión sobre el acto de escribir. El narrador se sirve de toda compañía para establecer puntos de ayuda para la reflexión literaria, y el encuentro con Copi presenta el problema de lo difuso de los límites entre el arte y la vida real:

Su gloriosa conducta de rata fue la que aquel mediodía iba a abrirme definitivamente los ojos acerca de la ausencia de fronteras entre el teatro y la vida y también la que iba a descubrirme la inmensa capacidad que otras personas poseen para escribir peligrosamente, es decir, partiendo, ya desde el primer momento, de una situación límite que obliga al autor a no rebajar nunca la alta tensión con la que ha iniciado el drama. (205)

La ironía es una figura retórica presente en la extensa obra literaria vilamatiana, y en *París no se acaba nunca* juega un papel fundamental, tanto a la hora de constituir el cuerpo literario como a la hora de reflexionar sobre ella misma como herramienta literaria. Según Lodge (2020), “la ironía consiste en decir lo contrario de lo que uno quiere decir, o en sugerir una interpretación diferente del sentido superficial de las propias palabras” (251). La ironía se emplea como figura literaria para rebajar la tensión que puede haber entre ficción y realidad: “Después de todo, ironizar es ausentarse” (Vila-Matas 2020: 252). La ironía como figura literaria empleada en los textos narrativos proporciona una forma de no acudir a la cita con la realidad.

La reflexión sobre el orden y estructuración de la novela es un tema que aborda el autor-narrador de *París no se acaba nunca*. Para el autor-narrador, la primera duda de un escritor novel sobre la estructura de la novela intenta responderla de manera ingenua: “en realidad bastaba copiar la estructura de un libro ya existente y que a ser posible me gustara” (52). Conforme avanza la novela, el aprendizaje del escritor se hace más complejo y las reflexiones se vuelven más sofisticadas: en definitiva, el proceso de escritura es sumamente complejo y ni tan siquiera se lleva a cabo de manera lineal; de este hecho se percata el narrador cuando escribe *La asesina ilustrada*: “tenía pensado escribir el libro por el primer capítulo, después el segundo, etcétera, pero muy pronto me dejé llevar por el azar, avanzando a veces incluso en zigzag” (254). Pero no solo el orden de la trama y de las ideas afecta a la estructura novelística; también hay que tener en consideración aquello que se encuentra implícito, lo que no está dicho, pero el lector debe *añadir* al texto y a la interpretación. En este sentido, parece obligado referirse al principio del iceberg cuando se alude a Hemingway y a los recursos técnicos de la escritura. El autor-narrador de *París no se acaba nunca* menciona la característica principal de dicho principio: “lo más importante nunca

se cuenta” (207). Aquellos hechos implícitos al texto literario no solo afectan a la estructura del mismo, sino a su significado esencial y a la interpretación alegórica del receptor.

La estructura del texto literario es también objeto de debate en lo que se refiere a su forma de diálogos: “los diálogos exigían generalmente la reproducción de trivialidades y eso parecía difícil de compaginar con la buena literatura” (226). Sin duda, la habilidad para construir diálogos está en función de que el escritor sepa trasladar la *prosa de la vida* al ámbito poético². Los diálogos pueden acaparar la obsesión psicológica del escritor novel con el fin de alcanzar su propósito de convertirse en novelista: “me preguntaba, por otra parte, si era lícito utilizar los guiones para los diálogos y así llenar páginas con rapidez” (226). La forma literaria es en este caso la forma del diálogo, mientras que la materia literaria es el conjunto de signos gráficos. La materia y la forma de la literatura funcionan como conceptos conjugados, como dos conceptos que son disociables pero inseparables.

En relación con la espontaneidad de la escritura, el narrador se pregunta si los textos están ya organizados en la mente del autor o si la producción viene de forma natural: “en la redacción se producen sorpresas infinitas” (182). En la literatura se produce, así pues, ese factor incontrolable del autor que se enfrenta a un texto narrativo. Según Hemingway, “otras veces uno inventa esa historia a medida que escribe y no tiene la menor idea de cómo van a ir las cosas” (184). En relación con esto, entra a colación la cita de Juan Benet que, por boca del narrador, otorga al hábito de escribir un valor de incertidumbre: “Hoy he escrito la primera página de una novela, y no sé de qué se trata, pero sé que me espera un año de obsesión” (198). En la novela se enfatiza en el factor espontáneo del proceso de escritura y se relaciona con el momento inspirador del artista: “las cosas brillantes solemos hacerlas de repente” (75). Sin embargo, también hay que destacar la importancia de la dificultad para innovar en el ámbito de las artes y hay que dudar por saber si hay algo nuevo con lo que sorprender al lector: “Todo está inventado, me dije. ¿O acaso creía que alguien podía ser todavía original?” (245).

París no se acaba nunca o apuntes literarios hacia una teoría literaria

Si bien la metaficción es un término que engloba diversos aspectos que envuelven la reflexión sobre la propia actividad literaria –entendida esta en su sentido más amplio–, la teoría literaria propone una reflexión filosófica general –de segundo grado– sobre los materiales literarios. La metaficción reflexiona sobre

² Según el objetivismo estético del materialismo filosófico (Bueno 2000), la llamada *prosa de la vida* es todo lo relativo a los hechos cotidianos y las acciones humanas biográficas.

los contenidos literarios, tanto referenciales como autorreferenciales, aquellos contenidos que pueden rastrearse en la estructura interna de una obra literaria. Por su parte, la teoría literaria es una disciplina que analiza los conceptos literarios en su sentido más riguroso o *científico* del término. Sin embargo, según Ruiz de Vergara (2019) y acorde con el materialismo filosófico, la teoría literaria no es una disciplina científica: “si la teoría literaria se dedica a sistematizar los diferentes saberes en los que aparece la literatura como «concepto», habrá que concluir que la teoría literaria es un saber de segundo grado, es decir, una disciplina filosófica” (57); más bien la teoría literaria debe ser encasillada en el campo de las teorías de filosofía del arte, dado que toda disciplina que reflexione sobre un material previamente dado –en este caso, la literatura– es considerada como disciplina de segundo grado, esto es, como filosofía³.

Si se reconoce que la metaficción es una reflexión sobre la ficción y la teoría literaria es una reflexión sobre los materiales literarios en sentido general, entonces la metaficción es un recurso que debe ser analizado dentro de la teoría de la literatura, en tanto que esta tiene un campo de abarcamiento más amplio. Por tanto, la metaficción sería, de algún modo, objeto de estudio de la teoría literaria. Y a su vez, la teoría literaria, al ejercer un análisis crítico sobre el arte de la literatura, entraría en conexión con otra disciplina más general: la filosofía del arte. Este campo de la filosofía reside en el análisis de un material dado, el arte en general, y enfoca su objeto en el estudio de las técnicas y prácticas artísticas y las compara unas con otras.

Un primer gran tema recurrente en la metaficción y en la teoría literaria que se sugiere en *París no se acaba nunca* es el problema de las conexiones entre la realidad y la ficción. Pero contestar a la pregunta por la caracterización de la ficción es un tema complejo dentro del mundo de la teoría de la literatura. Según Madrid Casado (2018) y en la línea que sigue el materialismo filosófico en cuanto crítica a aquellas posiciones idealistas y espiritualistas que reflexionan sobre la literatura, “la ficción no es la creación de un mundo posible o de un mundo interior” (17). Desde una visión puramente materialista, la ficción es una “composición de signos, cosas o ideas que estaban separadas (el unicornio, por ejemplo), o una separación de las que estaban unidas (la distopía consistente en imaginar que los nazis vencieron en la IIGM)” (17). En este sentido, se puede ver en la obra vilamatiana una idea de ficción

³ La filosofía es, según Gustavo Bueno (1995), una reflexión de segundo grado, un saber que reflexiona sobre otros saberes previamente consolidados, bien sean científicos, artísticos, jurídicos, tecnológicos, etc. Por tanto, la filosofía no es la *madre de las ciencias*, sino la *hija de las ciencias*. Su constitución es, pues, posterior a otros saberes sobre los que opera críticamente.

de corte materialista, basada en la ficción como una “construcción discursiva que permite la sintaxis de los grafos técnicamente roturados y que implica, por tanto, la flecha del tiempo” (Ruiz de Vergara 2019: 98). En definitiva, para que haya ficción ha de haber línea temporal. La idea de realidad y ficción como dos caras distintas, disociables, pero no separables, de una misma moneda, es una idea que se puede entresacar de las interpretaciones de *París no se acaba nunca*. No solo se hace hincapié en el paralelismo entre el autor de la novela y el narrador. A lo largo de la novela se sugiere que la frontera entre la realidad y la ficción tiene tintes borrosos. A propósito de este dualismo, el narrador recuerda un analogado proferido por Hemingway en el que vida y literatura –vida entendida como realidad y literatura como ficción– se solapan: “La vida y la literatura eran precisamente eso para él: un escenario para la exaltación de las virtudes más entrañables y heroicas del hombre” (Vila-Matas 2020: 214). De hecho, el objeto de la literatura no es, según el autor-narrador, compartir o reproducir una visión completa de la realidad: “pensar me llevó a sospechar que todos esos escritores que sabían trasladar sus problemas a sus libros y que tenían una visión ya *hecha* del mundo eran en realidad ridículos” (217-218). La literatura es para el narrador un factor complementario a la realidad, un saber que conforma necesariamente la realidad: “si la literatura era posible se debía a que el mundo no estaba *hecho*” (218). Es más, el narrador añade que, sirviéndose de reflexiones sobre la obra de Borges, la cual “remitía a una tradición” (220), la literatura ha de comportar una interpretación diferente del mundo: “la literatura afirma el valor de lo nuevo” (220). Según esta visión, las obras literarias son parte de la realidad y la amplían, complementan al mundo y lo reinterpretan desde visiones novedosas.

París no se acaba nunca es una novela de autoficción y, por tanto, la realidad y la ficción establecen puntos de unión con más intensidad que en otras novelas. Del Pozo García (2009) señala que la realidad –la vida biográfica del escritor barcelonés– y la ficción –como autor-narrador– son dimensiones que no pueden ser separables. Así pues, el narrador de la novela “explora los modos de diluir la experiencia biográfica en la experiencia literaria, de modo que la primera no pueda ya realizarse sin la segunda” (101). La vida biográfica y la ficción se funden en el texto literario y esta relación juega un papel fundamental en el contexto metafactivo vilamatiano: “en su caso coinciden proyecto biográfico y escritura” (101). En Vila-Matas, por tanto, “el texto autoficcional permite aproximar, confundir e incluso anular la diferencia entre realidad y ficción” (101). Madrid Casado (2018) argumenta, siguiendo a Gustavo Bueno, que la esencia de la literatura es “la ficción con personajes” (18). Pero en este punto la problemática entre realidad y ficción se acrecienta en *París no se acaba nunca*

porque la ficción no está claramente definida y se entrelaza con la vida del autor. Así pues, en las novelas de autoficción “el desarrollo o curso de la esencia puede conducir a la destrucción de su núcleo” (18).

La ficción no puede crear mundos posibles; la ficción forma parte de la realidad y toma como fuente el *mundus aspectabilis*, el mundo de los fenómenos dados a escala antrópica. Las obras de arte “se mantienen en la inmanencia del mundo” (Alvargonzález 2022: 1). El escritor, insertado en este mundo, toma como referencia su propia experiencia para configurar su texto narrativo. El autor-narrador recuerda las palabras de Romain Gary, que decía que “los personajes tienen que tener siempre realidad para el escritor” (Vila-Matas 2020: 225). Todos los elementos de ficción se desprenden, de algún modo, de la misma *fuentes*: la realidad del mundo y la experiencia fenoménica. Si bien la escritura es un proceso dialéctico en relación permanente con la realidad: “un artista no debía contar su vida tal y como la había vivido, sino vivirla tal y como la iba a contar” (242). La literatura no habla solo acerca de la realidad; se trata también de vivir en función de la ficción.

La ironía puede ser tratada como figura retórica, como se ha analizado, pero también sirve como recurso metaliterario, como elemento para entender las conexiones entre la realidad, la ficción y la verdad en el arte. Vila-Matas define la ironía en la novela en un sentido muy preciso: “La ironía me parece un potente artefacto para desactivar la realidad” (43). Incluso el narrador se dispone a ofrecer un uso de la ironía a la hora de hablar de la ironía: “Un día soñé que pasaba a la historia como el reinventor de la ironía. Vivía en un libro que era un gran cementerio en el que, en la mayoría de las tumbas, no se podían leer los nombres borrados de las diferentes clases de ironía” (45). Para Vila-Matas, ironizar es una forma de aceptar la realidad, pero sin tomársela demasiado en serio: “cuando eso ocurre, cuando parece que nos encontramos ante lo real, estamos más que autorizados a ironizar sobre la realidad” (44). Así pues, la ironía es un recurso metaliterario que se emplea en la obra literaria para alejarse de la realidad y así ver esta con una cierta relatividad y poner una distancia entre el yo y el mundo.

Para Lodge (2020) la alegoría “no se limita a sugerir algo más allá de su significado literal, sino que insiste en ser descifrada en términos de otro significado” (204). Ruiz de Vergara (2020) recoge la idea de Gustavo Bueno de que “la sustancia poética está en el plano alegórico” (1h44m10s). Así, la interpretación alegórica se fundamenta en la búsqueda por conectar el texto narrativo con las ideas que están ejercitadas en dicho texto. Según recoge Madrid Casado (2018) de la propuesta de Jesús Maestro (2014), el plano alegórico de la interpretación de los textos literarios tiene que ver con el análisis de las ideas, y este análisis le corresponde a la disciplina

de la crítica literaria, la cual “busca la interpretación de las ideas objetivadas en los materiales literarios” (16). En referencia a este contexto de conexión de la literatura con ideas filosóficas, el narrador de *París no se acaba nunca* hace una alusión a la idea de tiempo y al contenido psicológico del recuerdo en los cuentos de Borges: “me impresionó mucho sobre todo la idea –hallada en uno de sus cuentos– de que tal vez no existía el futuro” (Vila-Matas 2020: 167). La negación del tiempo es “el axioma más importante de las escuelas filosóficas” (167). La idea de tiempo, como cualquier idea filosófica, puede ser tratada desde los textos ficticios y narrativos, ya que las obras literarias exigen ser interpretadas alegóricamente en función de sus ideas y significados al margen de lo estrictamente literal.

El segundo gran tema de la teoría literaria es la de la relación entre autor y lector. Barthes proponía la *muerte del autor* ya que argumentaba que el autor es una figura impositiva: “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (1984: 70). Marguerite Duras da una vuelta de tuerca a la fórmula de Barthes y le comenta al narrador, en una de las conversaciones que mantienen en la novela, que en la literatura es posible *matar al lector*. Pero el narrador deja entrever que autor y receptor han de estar involucrados en la obra literaria para que exista verdadera literatura: “matar al lector, aparte de un despropósito, era algo más bien imposible” (Vila-Matas 2020: 36-37). No solo la propuesta de Marguerite Duras le parece quimérica, sino que el narrador responde a dicha consideración con absoluta ironía: “salvo que, por ejemplo, saliera disparada una veloz y afilada flecha envenenada desde el interior del libro y fuera directa al corazón del desprevenido lector” (37). Siguiendo con su ironía, el narrador finalmente le cuenta sus reflexiones a Marguerite Duras sobre su idea: “ya solo quería provocar la muerte del lector practicando el crimen en el espacio estricto de la escritura” (38). Tras estas palabras se afirma que el lector o receptor de una novela solamente puede ser eliminado en un sentido exclusivamente ficcional. El lector ha de ser tenido en consideración para la conformación de la literatura, ya que una novela que no se haya publicado y se conserve intacta en el fondo del cajón de un escritorio, no podrá ser literatura. Las obras literarias han de trascender y el receptor ha de añadir la forma interpretativa a dichas obras. La interpretación del receptor es clave y es una parte de la obra tanto como puedan serlo el estilo o las elecciones de las palabras de quien elabora el texto.

Uno de los aspectos metaliterarios de la obra vilamatiana es destacar la función que tiene la literatura –y, por consiguiente, el arte en general– de no ser vista como un trabajo clausurado construido sobre cimientos inamovibles. En la novela se produce una reflexión sobre la interpretación de las obras literarias, cuando el

autor-narrador les propone a los asistentes a su conferencia que interpreten uno de los cuentos de Hemingway. En ese punto, el narrador enumera las interpretaciones de los participantes, siendo dispares unas de otras. Las obras literarias han de sugerir caminos por explorar o, dicho de otro modo, deben ser de algún modo enigmáticas para la mente humana, deben contener ciertas ideas que no estén obviadas en el texto: “cuando leo algo que entiendo perfectamente, lo abandono desilusionado. No me gustan los relatos con historias comprensibles. Porque entender puede ser una condena. Y no entender, la puerta que se abre” (32). La trama de una novela puede contener un fin, pero eso no quiere decir que la novela esté clausurada. La literatura depende, por tanto, de su interpretación, de la recepción y del impacto en el lector.

Apuntes para una reflexión sobre el arte en *París no se acaba nunca*

La novela *París no se acaba nunca* permite al lector entender algunos pensamientos que ha desarrollado Vila-Matas en torno a su concepción del arte. Si bien no es necesario hacer uso del ensayo para exponer ideas filosóficas, la obra literaria ayuda a expresar la concepción del mundo de un escritor y, en este sentido particular, a transmitir la visión que el autor barcelonés tiene sobre el arte en general.

Un tema muy recurrente en filosofía del arte y que de alguna manera plantea Vila-Matas en su novela es tratar de localizar la función del arte y de la literatura. Cabría preguntarse cuál es el sentido y la finalidad del arte y, por consiguiente, de la literatura y de las obras literarias. Para Alvargonzález (2021a), el arte es un conjunto de técnicas y tecnologías al servicio de los *finis operis* y los *finis operantis*. Proporciona una definición de arte sustantivo, que es aquel que trasciende su época de génesis y tiene funciones objetivas, tales como el análisis o representación y la exploración de caminos ignotos; todo saber artístico, incluida la literatura, tiene “fines objetivos, analíticos y exploratorios” (*passim*), pero ambas funciones no tienen por qué darse al mismo tiempo. Al respecto, el autor-narrador de la novela toma como ejemplo *Impresiones de África*, de Roussel, para señalar que una obra tiene una función analítica y representativa de la realidad, sin necesidad de tener una intención de ampliar recorridos desconocidos: “Roussel no viajaba para descubrir nada nuevo sino para ver de cerca universos exóticos que habían poblado su infancia” (Vila-Matas 2020: 232).

David Alvargonzález (2021a), basándose en los presupuestos del materialismo filosófico de Gustavo Bueno, divide las artes en adjetivas y sustantivas. Las artes adjetivas son aquellas que están al servicio de factores externos a las artes, y se definen en función de aspectos religiosos, militares, políticos, ideológicos, etc. Por otra parte, las artes sustantivas se refieren a los aspectos internos, no dependen de otras ideologías y tienen un interés objetivo que trasciende su contexto histórico,

político y social de génesis: “Las artes sustantivas son aquellas que han de transformar violentamente la realidad, así que no son autorreferentes, ni vienen del noumeno trascendente. Las artes vienen de la realidad, de la transformación” (49m10s). Alvargonzález niega que el arte carezca de un objetivo específico y rechaza la fórmula del *arte por el arte*⁴. El *arte por el arte* es un término acuñado en el siglo XIX en Francia e Inglaterra para definir el arte como “un fin en sí mismo y no como un medio para servir a otros propósitos” (Moro Abadía y González Morales 2005: 182). Aceptar la fórmula del *arte por el arte* es admitir que el arte carece de una finalidad: “el arte debía liberarse de cualquier aspiración que no fuera lo bello” (184). Alvargonzález considera que las artes sustantivas tienen dos finalidades prácticas objetivas; a saber, el análisis y la representación de la realidad y la exploración de caminos nuevos en el *mundus aspectabilis*. Así pues, este trabajo optará por la visión de Alvargonzález, ya que el arte no se puede reducir al placer psicológico o a la mera contemplación estética. Según el materialismo filosófico, el arte sustantivo trabaja con analogías, y “afirmar que la sustantividad del arte reside en su plano alegórico es tanto como afirmar que esas artes sustantivas tienen finalidades analíticas o exploratorias” (Alvargonzález 2022: 1). Ya en la *Poética* de Aristóteles se habla de la primera finalidad de la literatura, el análisis y la representación del mundo, pero lo hace con el concepto de imitación, en tanto los poetas tratan de reproducir el mundo emulándolo; así, un poeta lo es “porque imita, e imita las acciones” (2020: 57).

En referencia a la finalidad del arte y, en particular, de la literatura, el narrador de *París no se acaba nunca* reflexiona sobre las percepciones de la realidad y sobre esos modos de representación de la realidad que son las obras literarias. Realiza una crítica a las visiones realistas del mundo y ensalza las concepciones más distorsionadas de la misma: “algunas de aquellas percepciones de una realidad distinta perduran con firmeza” (Vila-Matas 2020: 105); el autor ironiza así sobre “los escritores realistas que duplican la realidad empobreciéndola” (105). La crítica del narrador de la novela reside precisamente en considerar que las obras literarias no explican o representan la realidad, sino que la duplican haciéndola más incomprensible. El análisis y representación deben ser objeto de las obras literarias sustantivas, aquellas que tienen un *finis operis*, una finalidad objetiva que ayude a comprender el mundo. Incluso, tal y como señala el narrador, ni la propia corriente realista tiene garantizada esa representación enriquecedora del mundo. Es más, Gustavo Bueno (1953), en su artículo “Poetizar”, declara que el arte de la poiesis no puede reducirse a los modos

⁴ La fórmula de *arte por el arte* muestra que el arte ha de desplegarse por puro “desinterés” (Moro Abadía y González Morales 2005: 184).

de representación de la realidad: “la actividad poética no se encuentra limitada por la realidad en la elaboración de las representaciones” (379).

Del mismo modo, Vila-Matas considera que hay obras literarias que han de incorporar un elemento exploratorio de nuevo alcance para que susciten cierto interés a los receptores, por lo que la función representativa no es requisito suficiente para que una obra trascienda su contexto de génesis y genere ella misma características sustantivas. Por eso, la finalidad que complementa el análisis y la representación de las artes sustantivas reside en la exploración. Esta función exploratoria exige el engranaje de las partes de la obra literaria de un modo novedoso. La función sustantiva del arte, además de la analítica y representativa, es aquella que ha de “recomponer las partes para explorar combinaciones nuevas” (Alvargonzález 2021a: 59m22s-1h00m09s). El autor-narrador se pregunta por lo que significa ser un buen escritor: “¿Y por qué diablos no soy ya ahora mismo ese buen escritor que un día seré? ¿Qué me falta para serlo? ¿Vida y lecturas? ¿Eso me falta?” (Vila-Matas 2020: 212). Un buen escritor no es únicamente quien da un correcto uso de las técnicas lingüísticas y literarias, ni quien narra la realidad tal cual es, sino quien explora esos recorridos arriesgados y creativos dentro del proceso narrativo de escritura: “Si de verdad fuera escritor, probaría como Rimbaud a *crear* todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. Intentaría inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas” (212).

Si algo hay que mencionar en la novela *París no se acaba nunca* en relación con la filosofía del arte, es la función que ejerce la literatura como saber artístico dentro del conjunto de las artes. Pero ¿tienen el arte y la literatura una función específica? ¿Hay una finalidad detrás de lo que se escribe? El narrador de la novela, como escritor novel, se pregunta acerca de para qué y por qué escribe un autor: “ignoraba que dudar es escribir” (202). Se pone en conexión escribir con la acción de dudar, y eso ya supone considerar la literatura y el arte en general no como un campo de fenómenos agotado, sino como un conjunto de prácticas técnicas que tratan de indagar en la experiencia humana y en el mundo que rodea al ser humano. En palabras de Marguerite Duras, el narrador se reafirma en la idea de que escribir es, de algún modo, recorrer esos caminos ignotos que brinda la experiencia artística y cuyos fines se nos presentan en ocasiones ocultos: “Ya puedo decir lo que quiera, nunca sabré por qué se escribe y cómo no se escribe. En la vida, llega un momento, y pienso que es total, del que no nos podemos librar, en el que todo se pone en tela de juicio: dudar es escribir” (202). El sentido de la escritura está sin duda relacionado con su finalidad, la finalidad de analizar y explorar el mundo, pero un mundo que no podrá ser nunca agotado dentro de los límites del arte.

La literatura explora caminos nuevos que anteriormente no habían sido recorridos. Pero la literatura remite, como el resto de las artes y como cualquier fenómeno del mundo, a lo que se conoce dentro del sistema del materialismo filosófico de Gustavo Bueno como la materia ontológico-general, esto es, la materia del mundo que aún no ha sido interpretada por el hombre:

El materialismo filosófico, según esto, propicia la consideración de las obras de arte sustantivo, no ya tanto como obras del hombre (expresivas de su esencia), sino como obras que, construidas, sin duda, a través del hombre, pueden contemplarse en el ámbito de la Materia ontológico-general, puesto que ni siquiera pueden entenderse en el ámbito de la Naturaleza. (2000: 669)

A este respecto, el materialismo filosófico sirve para analizar el aspecto enigmático de la literatura, asunto también tratado en *París no se acaba nunca*. En este sentido, Vila-Matas reflexiona sobre esta consideración cuando hace una referencia a la obra cuentista de Pitol: “Y recordé que sus cuentos serían cuentos cerrados si acabaran revelándonos algo que jamás nos revelarían: el misterio que viaja con cada uno de nosotros” (2020: 173). El narrador caracteriza la obra de Pitol como ejemplo de un estilo que “ha consistido siempre en contarlo todo, pero no resolver el misterio” (173). El misterio no ha de ser abordado como un momento psicologista de los procesos mentales, sino como una imposibilidad para totalizar los fenómenos del mundo. El narrador de la obra pone sobre la mesa el problema enigmático del arte y su relación con los misterios del ser humano. La narrativa no puede resolver el misterio, del mismo modo que el verdadero arte, en su sentido lato, es aquel que deja un camino para la reflexión y la divagación, deja un hueco para que el receptor de la obra añada un componente interpretativo. La literatura, como cualquier otro saber humano, no puede categorizar de forma total la realidad. No solo las artes, sino también las ciencias, las religiones y las técnicas en general, así como todos los fenómenos y morfologías del mundo dados a escala humana, tienen una vertiente, una *cara oculta*, que aún no ha sido interpretada por el hombre. En este sentido, las artes nos ofrecen una visión representativa y exploratoria del mundo que no puede ser totalizada y agotada por una sola interpretación. Hay que recalcar, no obstante, que, según el materialismo filosófico, el arte siempre ha de atenerse a la inmanencia del mundo:

La sustancialidad poética no la hacemos consistir, en modo alguno, en alguna supuesta transposición de los contenidos artísticos a un mundo

uránico trascendente, situado más allá del mundo real (como si hubiera algún mundo accesible al margen del mundo único que habitamos). La sustantividad poética se establece en función de los sujetos operatorios (artistas, actores, público, actantes) que necesariamente intervienen en el proceso morfo-poético. (Bueno 2000: 651)

El narrador de *París no se acaba nunca*, como se ha dicho, se cuestiona el papel del escritor y sobre lo que este escribe. Para el narrador, un buen escritor es finalmente quien escribe por territorios desconocidos: “Si de verdad fuera escritor, me dije, África sería mía. ¿Y por qué África? Porque conocería la melancolía de regresar a donde nunca estuve. Porque iría a lugares en los que ya habría estado antes de estar jamás” (Vila-Matas 2020: 212). Un verdadero escritor es, según el narrador, quien escribe con familiaridad lo que no conoce y es capaz de abrirse camino por lugares ignotos. El buen escritor es capaz de describir el anverso y el reverso de los fenómenos del *mundus aspectabilis*, el mundo que está a la vista de la percepción humana. Un verdadero escritor es, por tanto, quien se arriesga a narrar acciones humanas que no ha vivido y explorar territorios en los que no ha estado con el fin de proporcionar esa intriga indagatoria que a todo tipo de arte se le presupone.

Esbozar una teoría y clasificación sobre las artes en una novela, cuyos ejes principales de actuación son la narración y la ficción, supone una misión de considerable dificultad en todos los aspectos. No obstante, pretendiéndolo o no, Vila-Matas incita en *París no se acaba nunca* que el lector se pregunte por cuestiones que atañen a las diferentes disciplinas artísticas, al rescatar reflexiones acerca de las conexiones que pueden establecerse entre la acción de narrar y otras artes. El narrador hace hincapié en la música y el cine. El séptimo arte es un tipo de producción que aúna varias técnicas artísticas, entre ellas la música, cuyo acoplamiento al medio audiovisual se hace imprescindible para una correcta interpretación de la obra. El autor-narrador señala con acierto la importancia de las bandas sonoras, en concreto la recogida en un cortometraje de Wim Wenders compuesto por música rock, donde se resalta la capacidad de la música para incidir en la obra: “la banda sonora, la música de rock and roll, tenía una importancia absoluta, por encima incluso de la imagen” (148). La categoría cinematográfica es el resultado de combinaciones de distintas técnicas, por lo que la interpretación del cine ha de tener en cuenta la confluencia de elementos tan dispares como la imagen, el sonido, los diálogos, etc.

El narrador va más allá e indaga en las posibilidades de combinación entre la música y la escritura, y en la novela reivindica la música *rock* como paradigma de la búsqueda por encontrar música moderna que explora la realidad sonora a través de

la recomposición de partes y de combinaciones nuevas de instrumentos y melodías. Cuando el narrador descubre el sonido de The Beatles, lo define como “una música que a mí me pareció diferente de todas y que me descubrió el sentimiento de una felicidad rara, impensable hasta entonces” (148). Ese carácter exploratorio del *rock and roll* no debería, a juicio del narrador, ser desechado por los escritores que únicamente valoran a los músicos clásicos: “descubrí que debía perder ciertos complejos y no considerar la música de rock ajena a lo que yo podía escribir” (149). Sin duda, el narrador pone en valor el carácter indagatorio de la música *rock* contemporánea como forma artística exploratoria y como fuente de inspiración. Si bien algunos escritores españoles despreciaban el rock y solo escuchaban música clásica, Vila-Matas, a través de su personaje, hace un llamamiento a considerar todo el arte que nos rodea como algo válido para la reflexión y para el proceso de escritura: “no debía descartar nunca nada a la hora de crear” (149-150). Además, la pieza de rock, como obra de arte, le comporta al narrador “momentos de felicidad extraña” (150) tan propios cuando se aprecia una obra de arte sustantivo.

La comparación entre la película *El conformista*, de Bernardo Bertolucci, y la novela de Cortázar *Rayuela*, equivale a tomar la referencialidad como pretexto para acercar al lector la idea de que las artes procesuales⁵, como el cine y la literatura, pueden mantener recursos paralelos y conducir de forma narrativa a los receptores hacia un juego marcado por los autores: “Bertolucci, al igual que hacía Cortázar en *Rayuela* –novela que leí para sentirme más atado a París y que admiré en su momento–, convertía en juego la narración” (154). En cualquier caso, lo que se pone en relevancia es que los artistas tienen la capacidad creativa de analizar y reconstruir el mundo de manera inteligible en función de su naturaleza y posibilidades: “del mismo modo que el cine organizaba la realidad visual, las buenas novelas organizaban la realidad verbal” (155). Aunque unos priorizan el ámbito visual y otros el ámbito verbal, los cineastas y escritores tienen algo en común, y es precisamente la capacidad para encontrar nuevas formas de representación e interpretación del mundo.

Conclusiones

La novela *París no se acaba nunca* es, sin duda, una magnífica obra que encierra en sí misma numerosos aspectos de la metaficción literaria. Y se le puede considerar como novela metaficción desde el momento en que el lector se percata de que toda

⁵ Las artes procesuales son, según Alvargonzález (2021a), aquellas que se despliegan en el tiempo y aquellas en las que el autor debe *conducir* al receptor de manera psicagógica.

la obra es una especie de homenaje a Ernest Hemingway. Vila-Matas es el escritor de las citas literarias, y en esta novela puede corroborarse sin duda alguna este hecho. Las citas son los recursos metaliterarios que van guiando de forma psicagógica al lector y conducen el argumento de la novela. Las citas transitan por las acciones narradas y se acoplan a ellas con total naturalidad sin suponer un engranamiento forzado o artificial. La función de *París no se acaba nunca* es la de poner en valor la figura del escritor novel en su búsqueda por encontrar su exploración literaria. Es una novela iniciática, una novela con múltiples enseñanzas para quienes quieren convertir la escritura en su oficio. Los recursos empleados por Enrique Vila-Matas para reflexionar sobre la ficción dentro de la ficción se engranan inevitablemente dentro de la tradición metafictiva desarrollada a lo largo de los siglos en el mundo de las letras hispanas. En efecto, el auge de la metaficción en España coincidió con el ocaso del realismo social:

Pero, en una perspectiva más amplia, no puede dejar de tenerse en cuenta la trayectoria histórica y la fértil tradición de la metaliteratura en España, desde el momento mismo en el que se constituye el género novelesco, y aún antes. Procedimientos que ponen en cuestión la concepción realista del arte literario y rasgos como la autoconciencia, la reflexividad, el cuestionamiento de la ficcionalidad o la hipertextualidad han estado siempre presentes, de una manera más o menos acusada, en la obra de arte literaria, metafictiva *avant la lettre* en algunas de las más señeras de las que hacen parte del *corpus literario* hispano, antes y después de *El Quijote*. (Orejas 2003: 606)

En referencia a los tipos de metaficción para clasificar la obra *París no se acaba nunca*, habría que decir que la novela contiene elementos de metaficción diegética, en la medida en que las referencias intertextuales ejercen un soporte al relato y consolidan las acciones narradas en un marco de ficción. Pero, del mismo modo, la metaficción enunciativa está igualmente presente en la obra, ya que esas referencias intertextuales inciden en la propia historia narrada, *contaminándola* con elementos biográficos del autor, hasta el punto de hacer indistinguible realidad y ficción. En *París no se acaba nunca* la ficción interfiere en la realidad biográfica hasta confundirse con ella.

El proceso de escritura se relaciona con la supervivencia del autor como sujeto corpóreo. Pero incluso esta salvación la pueden ejercer los propios personajes de ficción, como en el caso de esta novela. Es así como Marguerite Duras le confiesa al autor-narrador una de las claves del poeta: “escribo para no suicidarme” (Vila-Matas

2020: 241). La salvación por la escritura de los personajes vilamatianos se aborda nuevamente en su conjunto de cuentos *Suicidios ejemplares*, un libro con doce episodios cuyos personajes exploran el camino hacia el suicidio: “Sin embargo, pocos son los personajes que se suicidan realmente y muchos, en cambio, los que acaban eligiendo la escritura o el arte en general como espacio para el crimen” (Oñoro Otero 2015: 124). En Vila-Matas “el suicidio no es tanto una puerta de salida, como una entrada por la que acceder al mundo de la ficción” (127). La forma metaficcional diegética cobra fuerza en *Suicidios ejemplares* porque decide romper con la frontera entre lo real y lo ficticio; el mundo de la ficción se consolida como “*umbral* entre distintos mundos diegéticos, lo que remarca el carácter artificioso de la literatura” (127).

Enrique Vila-Matas es productor de una literatura que reflexiona sobre sí misma, y en la que el proceso de escritura ayuda a conservar la esencia del escritor: “En la escritura literaria encuentra Vila-Matas su enfermedad y su salvación” (Pozuelo Yvancos 2010: 140). Esta salvación del autor mediante la escritura se manifiesta como una actitud a la hora de escribir, que entiende el proceso de escritura como un proyecto vital. Así se entiende cómo la literatura puede ser “la salvación única a la que el sujeto puede asirse” (230). Sea como fuere, la literatura vilamatiana se caracteriza como una literatura de autoficción, ejemplificada a la perfección en la obra analizada *París no se acaba nunca*: “la autoficción viene a configurarse como una práctica genérica que encaja perfectamente con la concepción que tiene Vila-Matas sobre la vida y la literatura, pues en su caso coinciden proyecto biográfico y escritura” (Del Pozo García 2009: 101). La salvación del autor y la novela de autoficción se compaginan en la obra vilamatiana para sentar las bases de reflexiones intrínsecas sobre la literatura y el arte en general.

Bibliografía

- ALVARGONZÁLEZ, David. *La idea de artes sustantivas*. Fundación Gustavo Bueno. Lección en la Escuela de Filosofía de Oviedo. [Archivo de Vídeo, 2h45m]. 11 de enero de 2021(2021a). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JkW31TD7cZ0>.
- ALVARGONZÁLEZ, David. “The idea of substantive arts”. *Aesthesis. Pratiche, linguaggi et saperi dell'estetico* 14/1 (2021b): 135-151.
<https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/1191>
- ALVARGONZÁLEZ, David. “Caracterización de las artes sustantivas en la obra de Gustavo Bueno”. *El Catoblepas* núm. 198 (2022): 1.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2020.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1984.

- BUENO, Gustavo. “Poetizar”, *Arbor* n° 96 (1953): 379-388.
- BUENO, Gustavo. *¿Qué es la filosofía?*. Oviedo: Pentalfa, 1995.
- BUENO, Gustavo. “Estética y filosofía del arte”. *Diccionario filosófico*. Ed. Pelayo García Sierra. Oviedo: Pentalfa, 2000. 651-677.
- BUENO, Gustavo. “Poesía y verdad”. *El Catoblepas* núm. 89 (2009): 2.
- CAMARERO ARRIBAS, Jesús. “Las estructuras formales de la metaliteratura”. *Epos: Revista de filología* 29 (2013): 457-472.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Héctor Enrique. “De la técnica de Ion a las ideas artísticas”. *El Catoblepas* núm. 198 (2022): 2.
- DEL POZO GARCÍA, Alba. “La autoficción en París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas”. 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 1(2009): 89-103. <http://www.452f.com/issue1/laautoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/>
- GONZÁLEZ DE CANALES, Júlía. *Releyendo a Enrique Vila-Matas: placer e irritación*. Barcelona: Anthropos, 2016. <https://www-digitaliapublishing-com.cervantes.idm.oclc.org/a/47708>
- MADRID CASADO, Carlos. “La Ciencia como Literatura y la Literatura como Ciencia”. *El Basilisco* núm. 51 (2018): 4-18.
- MAESTRO, Jesús. *Contra las musas de la ira*. Oviedo: Pentalfa, 2014.
- MORO ABADÍA, Óscar; Manuel R. González Morales. “El arte por el arte: Revisión de una teoría historiográfica”. *Munibe (Antropología-Arkeología)* 57 (2005): 179-188.
- OREJAS, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- OÑORO OTERO, Cristina. *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor Libros, 2015. <https://www-digitaliapublishing-com.cervantes.idm.oclc.org/a/41226>
- POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, Servicio de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2010.
- RUIZ DE VERGARA, Ekaitz. *La racionalidad noetológica de las artes poéticas*. Fundación Gustavo Bueno. Lección en la Escuela de Filosofía de Oviedo. [Archivo de Vídeo, 3h27m]. 17 de febrero de 2020. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BIXSWyY-wuA>.
- RUIZ DE VERGARA, Ekaitz. “La racionalidad noetológica de las artes poéticas”. Lección en la Escuela de Filosofía de Oviedo, (2020). Vídeo (3h: 27 min).
- SUÁREZ ARDURA, Marcelino. “Materialismo Filosófico y literatura”. *El Catoblepas* núm. 89 (2009): 1.
- VARELA PORTELA, Concepción. “Claves temáticas en la novela de Enrique Vila-Matas: la autoficción”. *Epos: Revista de filología* 29 (2013): 237-254. <https://doi.org/10.5944/epos.29.2013.15192>

- VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- VILA-MATAS, Enrique. *Suicidios ejemplares*. Barcelona: RBA Editores, 1991.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- VILA-MATAS, Enrique. *Dublínesea*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- VILA-MATAS, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: De Bolsillo, 2013.
- VILA-MATAS, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014.
- VILA-MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Seix Barral, 2020.

Norma Angélica Cuevas Velasco

Universidad Veracruzana

Luis Antonio Mendoza Vega

Universidad Veracruzana

La maldad como seducción. *Mandíbula y Páradais*, dos narraciones de la violencia y el miedo

Evil as seduction. *Jawbone & Paradais*, two narratives of violence and fear

Recibido: 5/10/2022 / Aceptado: 2/12/2022

Resumen: En el presente artículo se exploran las configuraciones literarias de la maldad narradas por sujetos marginados que experimentan, de manera voluntaria o forzada, un malestar social, político y existencial, y cuyos desenlaces son significativas transformaciones en su identidad, puesto que dirigen sus emociones a las fronteras de la violencia extrema. A partir de la referencia a dos novelas escritas por mujeres latinoamericanas: *Mandíbula*, de Mónica Ojeda, y *Páradais*, de Fernanda Melchor, el trabajo atiende las diversas manifestaciones del mal: sadismo, violación, sectas y crímenes. El origen

Abstract: This article explores the literary configurations of evil narrated by marginalized subjects who experience, voluntarily or forced, a social, political, and existential discontent, whose outcomes are significant transformations in their identity, since they direct their emotions to the edge of extreme violence. Based on the reference to two novels written by Latin American women: *Jawbone*, by Mónica Ojeda, and *Paradais*, by Fernanda Melchor, this paper addresses the various manifestations of evil: sadism, rape, sects, and crimes. The origin and dimension of

y la dimensión del mal pueden rastrearse en las obras literarias con el estudio de diversas propuestas teóricas y considerando, asimismo, el contexto político y social del autor, que funcionan como sus detonadores.

Palabras clave: Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, maldad, seducción, miedo.

evil can be traced by studying the theoretical proposals made on the subject and by considering the author's social and political context, which may function as triggers of such.

Keywords: Fernanda Melchor, Mónica Ojeda, evil, seduction, fear.

Primer cerco. Las autoras y sus propuestas literarias

Mónica Ojeda es una escritora ecuatoriana, nacida en 1988, y considerada, en 2017, por el Hay festival de Bogotá³⁹, como una de las mejores escritoras latinoamericanas de ficción menores de 40 años. Estudió en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, donde se graduó como licenciada en comunicación social. Posteriormente, realizó una maestría en creación literaria en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Con su primera novela, *La desfiguración Silva* (2015), obtuvo el Premio ALBA Narrativa en 2014. Un año más tarde, ganó el Premio Nacional Desembarco de Poesía Emergente, por su libro *El ciclo de las piedras* (2015), el cual aborda diversos paisajes corporales involucrados en los ritos de iniciación e infancia, tema recurrente en su obra. Algunos de sus cuentos fueron publicados en la antología *Emergencias. Doce cuentos iberoamericanos* (2015) y en *Caninos* (2017).

Su segunda novela, *Nefando* (2016), obtuvo una mención honorífica en el Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja en su emisión de 2015; fue publicada por la editorial española Candaya y catalogada entre las obras representativas del nuevo boom latinoamericano por *El País*. *Mandíbula*, la novela que aquí nos ocupa, vio la luz pública en 2018. Escrito a la par, su segundo libro de poesía, *Historia de la leche*, fue publicado en 2019. En años más recientes, fue puesta en circulación su colección de cuentos *Las voladoras* (2020), cuyo componente principal es el llamado gótico andino, una suerte de modalidad de la literatura fantástica.

Si bien la recepción de *Mandíbula* se está construyendo, es posible encontrar reseñas, notas críticas y artículos de investigación literaria que apuntan asuntos de sumo interés para comprender las manifestaciones actuales de la literatura hispanoamericana. Para reconocer una de estas lecturas, nos permitiremos citar en extenso la reseña de Carretero Sanguino (2020), dado que nos permite traer a la mente del lector la síntesis de la trama:

Mandíbula plantea las relaciones entre mujeres –madres e hijas, amigas y hermanas– indagando en la vertiente más pasional que mueve sus deseos. La exploración que llevan a cabo las adolescentes Annelise y Fernanda entre ellas les hace conocerse; el dolor y el miedo que lleva aparejado su acercamiento a experiencias extremas implica una revelación que viene de la mano del placer, lo que vincula su relación a las prácticas cercanas al sadomasoquismo. Por su parte, Miss Clara juega el papel de profesora de literatura para ejercer sobre las adolescentes un control que responde al miedo que asola su cuerpo y su mente ante la posibilidad de ser devorada. En este sentido, cabe señalar que toda la novela lleva implícita la reflexión alrededor de la cita de Lacan que encabeza la obra de Ojeda: “Estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre”; pues las emociones en torno al miedo de la hija a ser devorada por la madre y viceversa son las que articulan todo el texto. (24)

Dada la poca distancia que media entre la publicación y la recepción de la obra –considérese, por ejemplo, su llegada a las librerías mexicanas hasta mediados del 2022–, es lógico pensar que los estudios sobre la producción de Ojeda están por venir. No obstante, Carretero (2022) anota que, además de las conocidas exploraciones sobre el dolor, la denuncia, la sexualidad y el deseo, una de las principales características de la escritura de Mónica Ojeda es cierta pulsión poética en su quehacer lingüístico. Esta característica se advierte, sobre todo, en la construcción de atmósferas, por medio de las cuales es posible la exhumación de un horror atávico soterrado en la cotidianidad y, en consecuencia, se abre la posibilidad de acceder a la experiencia extrema en la literatura sea por medio de imágenes, sea por la presencia de la mezcla de géneros literarios. A propósito, menciona en un artículo la escritora ecuatoriana: “La literatura es extrema solo cuando desde el principio del proceso creativo se ha asumido que el espanto y el instinto, la violencia y el mal, el deseo bárbaro y desnudo habitan en el lenguaje” (Ojeda 2018: párr. 7).

En su intento por romper el cerco de lo canónico a partir de la experimentación poético-narrativa, la literatura de Mónica Ojeda deambula en los límites de lo indecible y, asimismo, de la tradición, dado que, con “la belleza del lenguaje establece una relación simbiótica con la violencia narrada para abrir una grieta hacia lo sublime” (Carretero Sanguino 2022: 169), y, por ende, replantea no solo los grados de manifestación del horror, sino también de la palabra misma. Es un contrapunto establecido entre lenguaje y contenido, entre revelación y mensaje: una expresión del placer que es el principio de lo terrible, como refiere Rainer Maria Rilke y es citado en *Mandíbula*. Así se expresa uno de los personajes:

Aniway, mi caso es especial porque, *I mean*, yo no quería lastimar a Anne: era ella la que quería que yo la lastimara. Pero eso para ella estaba bien. Quiero decir que a Anne le gustaba que yo le hiciera daño [...] Parece que no fuera importante decir que Anne me lo pedía, pero lo es, porque me pedía que la mordiera fuerte, muuuy fuerte. Todavía recuerdo la primera vez que sentí su sangre en mis dientes... (Ojeda 2021: 249)

En una entrevista publicada por *Babelio*, Ojeda comenta que antes de escribir el libro estaba obsesionada con explorar el miedo como una emoción fundamental, a través de las relaciones pasionales, prohibidas y marginales. Fue así como llegó a la conclusión que deseaba escribir sobre el deseo entre madres e hijas. La autora considera que hay mucho horror en el mundo donde se educan a un sinnúmero de mujeres, motivo por el cual, para narrar la historia de su novela, elige un colegio de élite como escenario. Cuando se le pregunta sobre su definición del miedo y qué cosas le aterran, explica que una de las cosas que le producen temor es la palabra. No obstante, al mismo tiempo le atrae. Hay algo seductor en el miedo subyacente, no solo en las relaciones humanas, sino también en el lenguaje, en sus umbrales, por lo que quiso adentrarse en él, dado que, si bien paraliza al ser humano, es también capaz de impulsarlo a tomar acciones y revelar aquello que tiene de indómito.

En palabras de José Torres (2020), Mónica Ojeda “practica la literatura de la confusión, se trata de un libro que perturba porque hace que indagemos en nuestros propios traumas y sobre nuestro lado más impuro” (párr. 1); añade que su éxito se debe, en principio, a la admirable prosa y a la manera de argumentar cada uno de los motivos de su historia. La renovación que la literatura de Ojeda trae a la tradición latinoamericana, donde con sus inquietudes no solo literarias, sino éticas y estéticas, de lo lícito e ilícito, de lo sagrado y lo profano, evidencia de la naturaleza humana su fascinación antiquísima, casi religiosa, por lo abyecto y lo malsano.

Por su parte, Fernanda Melchor es una escritora y periodista mexicana, nacida en 1982. Estudió comunicación en la Universidad Veracruzana y es maestra en estética y arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha colaborado en *La palabra y el hombre*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Letras Libres*, *Le Monde Diplomatique*, entre otros. La autora cuenta en su haber con tres exitosas novelas: *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y la más reciente, que comentaremos aquí, *Páradais* (2021). Las tres, además de su antología de crónicas *Aquí no es Miami* (2013), están ligadas a un clima de violencia y desesperanza donde les ha tocado vivir a niños y jóvenes en México, en particular en el estado de Veracruz.

Fernanda Melchor ha comentado (Ortuño 2020) que desde su infancia presenció el machismo y observaba la creciente violencia por todas partes, y le intrigaba que los adultos se negaran a explicarle el significado de ésta, por lo cual tuvo que documentarse con publicaciones accesibles de los puestos de periódico para lograr reconocerla. El poco interés de sus padres por lo que leía de niña le proporcionó una gran libertad para volcarse en lecturas incómodas que le ayudaran a nombrar al mundo. Por otra parte, comenta en una entrevista concedida a Hinde Pomeraniec (2021) no poder dejar de referirse a Veracruz en sus relatos por ser el lugar que conoció por más de treinta años. De ahí que haya un lenguaje cargado de regionalismos y de un habla muy particular, con cierta desfachatez y un ritmo en sus novelas. Añade, además, su interés por reflejar el ambiente del Sureste mexicano, sobre todo porque la literatura mexicana canónica se sitúa principalmente en la Ciudad de México o en el Norte, en los ambientes fronterizos con EUA.

Páradais de Melchor ha causado un enorme impacto en sus lectores, quienes insisten en señalar que la obra retrata el mundo que corre frente a nuestros ojos, pero ante el que preferimos no dirigir la mirada. Sin embargo, la autora explica que en su novela se observa la complejidad que es provocada por el abandono del Estado y de la sociedad, que es donde aparece el narco; se observa el vínculo que tiene con el malestar de aquellos que han perdido todo y viven excluidos, porque ese espacio es todo lo que pueden obtener (Pomeraniec 2021). Menciona, a su vez, que muchos jóvenes viven en comunidades donde la mayoría de los hombres han emigrado. Ese es el escenario de la trama, pues uno de los personajes se ve atraído por el mundo del crimen organizado, al que la narradora quiso a propósito dejar anónimo, porque son ya del dominio público.

Lo destacable, empero, no está en el hecho de retratar personajes que oscilan entre víctimas y villanos (Pearl 2022), *Páradais* es un reflexivo ejercicio literario que responde a la situación política y cultural del siglo XXI, donde la violencia desmedida se reproduce diario. Los rasgos recurrentes de su obra —“el gusto por la nota roja, la fluidez en los géneros, tanto sexuales [...] como literarios” (Hernández Bautista 2022: 152), y el estilo provocador— traen a la mesa de discusión diversas cuestiones afines a la naturaleza de lo bello y lo terrible en la literatura latinoamericana. Al menos, comenta la autora para Winston Manrique Sabogal (2021): “En *Páradais* actos tan horribles como el asesinato de una mujer por circunstancias azarosas y motivos egoístas me interrogaba si había belleza para el victimario en su mente retorcida, y me preguntaba si en realidad la había” (párr. 12). También anota lo siguiente: “A veces ciertas características de verdad que hay en lo sórdido y lo grotesco se contraponen a la idea clásica de lo bello. Siguiendo los pasos de José Donoso, encuentro que en

lo grotesco y laberíntico hay mucho de verdad [de] la condición humana” (párr. 9). Las obsesiones en los personajes de la narradora mexicana plantean nuevamente el problema del mal presente en la literatura de las últimas décadas. El deseo patológico por la dominación del cuerpo ajeno es una línea de lectura, donde circunstancias como la marginación y el machismo se convierten en malestares que revierten los planos de la fantasía y la realidad llevando al ser humano, casi por instinto, a la perpetuación del crimen en beneficio de su satisfacción:

Polo ya no pudo soportar más el odio que sentía por esa pinche vieja y terminó empujándola contra el respaldo del sillón de la sala, bajándole los shortcitos de un tirón y ensartándole el chile tieso hasta la garganta, mientras la muy puta jadeaba y manoteaba sin entender lo que sucedía. Era el peor error de su vida, el putito error de toda su perra y miserable vida, porque en lugar de aplacarse, la maldita zorra asquerosa desde entonces no lo dejaba tranquilo; él había querido humillarla y lastimarla, pero la muy cochina había quedado prendada de su violencia. (Melchor 2021: 104)

Sirvan estos trazos para enmarcar el objetivo que perseguimos: explorar las configuraciones literarias de la maldad narradas por sujetos que experimentan, de manera voluntaria o forzada, transformaciones inesperadas en su identidad, dirigiendo sus emociones a las fronteras de la locura o de la culpa, a partir de la referencia a dos novelas escritas por mujeres latinoamericanas: *Mandíbula*, de Mónica Ojeda, y *Páradais*, de Fernanda Melchor.

El protagonismo (o la fuerte intervención) de los personajes femeninos y las relaciones que entre ellas se establecen tanto como las que se van forjando con los personajes masculinos (en presencia o en ausencia), sumada la participación activa de las autoras al debate feminista, han dado pie, justificadamente, a estudios en esas líneas interdisciplinarias en las que la temática y los asuntos de índole social ocupan el centro de atención de los estudios de los llamados objetos culturales literarios. Estos acercamientos temáticos o sociológicos suelen abreviar en las perspectivas teóricas del feminismo o de la perspectiva de género, por un lado; así también, la crítica indaga en el estudio de la violencia sistemática y de la exclusión que experimentan los personajes en un contexto como el actual donde el silenciamiento de los derechos humanos sobrepasa las decisiones de los sujetos actuantes. Si bien la importancia de los estudios de género es innegable, también lo es, nos parece, que más allá de estos acercamientos, la escritura de Ojeda y de Melchor se puede suscribir al amplio campo de la literatura que aboga por el trabajo con el lenguaje antes que a otra cosa;

es decir, existe en ambas autoras la postura autoral de hacer literatura, ficción en primer lugar y desde allí, tejiendo temáticas y debates contemporáneos, explorar tópicos o asuntos atemporales, como el mal o el malestar, que es lo que en este artículo interesa exponer.

Con lo anterior no queremos negar ninguna posibilidad de lectura; en todo caso, nuestra idea es partir del hecho irrefutable de que estamos ante literatura que en su poética ficcional construye redes de sentido que atraen a los lectores de su época, pero que muy seguramente permanecerá como literatura para futuros lectores. De allí que nuestro interés, insistimos, sea detenernos en el mal visto como un modo de seducción que impone la violencia como estrategia de éxito. No son pocos los teóricos (sociólogos, críticos, filósofos, antropólogos, etc.) que tratan de hacernos comprender que el mal no siempre tiene explicación o justificación; de entre todas las posibilidades teóricas, recuperamos la idea del mal (Delumeau, Bataille, Bolaño, Ducasse, Safranski, Zimbardo y otros) sin el ánimo de construir modelos, sino con la clara intención de pensar con ellos, juntos, posibles interpretaciones de estas ficciones literarias.

Segundo cerco. El mal en dos novelas latinoamericanas

En Occidente, durante varios siglos la idea del mal estuvo asociada con la del bien. La religión cristiana reforzó este pensamiento, ya que se hablaba siempre del combate entre Dios y su contrario, Lucifer; el primero, identificado con el ser y la razón, y el segundo, relacionado con el no-ser y la barbarie. Los primeros filósofos cristianos, como Clemente de Alejandría y San Agustín, subrayaban el bien como fundamento de la existencia, porque si la naturaleza respondía a la merced del Todopoderoso, por ende, el mal era solo su ausencia, mas no su voluntad (Cordero Hernández 2009). En este sentido, los pensadores venideros encontraron que ambos términos alegaban a una dicotomía exclusiva de la condición humana. Por ejemplo, Nicola Abbagnano (1993), en su *Diccionario de filosofía*, señala lo siguiente:

En el siglo XVII, Jakob Boehme, que insistía en la presencia de dos principios en lucha en todos los aspectos de la realidad, principios que son el bien y el [mal], atribuyó la causa de esta lucha a la presencia en Dios de los dos principios antagónicos, que indicaba con varios nombres: el espíritu y la naturaleza, el amor y la ira, el ser y el fundamento, etc. Estos dos principios estarían unidos estrechamente en Dios en una especie de lucha amorosa. (767)

Dicha oposición puede plantearse en términos de la vida y la muerte, donde cada uno de ellos responde, siguiendo el imaginario judeocristiano, a la divinidad y al maligno respectivamente (Deut. 31: 15). Ante ello, el Paraíso y el Infierno nacen como alegorías de la piedad y el castigo. El hombre, expulsado de un primer Edén, aspira a llegar a otro ofrecido para después de la vida; temiéndole, en cambio, a su equivalente pernicioso, el averno, en caso de no seguir, por ejemplo, el famoso Decálogo (Éx. 20).

En palabras de Jean Delumeau (2003), por bastante tiempo lo real y lo sobrenatural estuvieron entrelazados, dado que este último permeaba la cotidianidad del hombre y a la inversa. El autor añade que

El Paraíso ya solo puede definirse como una utopía, es decir, en el sentido etimológico de esta palabra que forjó Tomás Moro, como un “no lugar” [...] Nuestra palabra “Paraíso” engloba todos los sentidos de la “utopía”. De acuerdo con la fe cristiana, no designa un lugar, sino un futuro más allá de la muerte. (749)

En resumidas cuentas, el bien y el mal constituyen un binomio indisoluble y una cuestión atemporal. Basta con recordar a Nietzsche (1983), para quien ambos extremos son, en las grandes épocas, rebautizados en razón de la propia vida. Rafael Conte, en su prólogo a *La literatura y el mal*, de George Bataille (2000), afirma que el bien y el mal son elementos irreconciliables e inseparables de la naturaleza humana; sostiene que “los móviles que impulsan al escritor Bataille son los últimos móviles del hombre: la muerte, el erotismo y la idea de trascendencia” (8). Son estos tres elementos los que ondean, como motivos y ejes, en las novelas de Mónica Ojeda y Fernanda Melchor.

Si bien *Mandíbula* y *Páradais* tejen tramas afines entre sí, las cuales, como telarañas, atrapan al lector en sus hilos comunicantes, ambas novelas, en un intento por cifrar diversos mecanismos de violencia, señalan un malestar generacional, sistémico, en un contexto social específico habitado por personajes jóvenes, adolescentes casi siempre. Narradas ambas desde una tercera persona, las voces de estas novelas son seres omniscientes que no participan en los hechos; sin embargo, tienen pleno conocimiento de las inquietudes y pensamientos de los actores y de los personajes en todos los niveles de su configuración, así como de los sucesos pasados, presentes y futuros, lo que justifica las constantes rupturas temporales hacia atrás (analepsis) y hacia adelante (prolepsis) de los sendos relatos. Comienzan *in medias res* y de inmediato se advierte que recurren al uso del estilo indirecto libre para que

la voz principal se vaya borrando entre el protagonismo de la voz figural en turno y las intervenciones vocales de las demás figuras. Dicha estrategia narrativa permite, entre otras muchas cosas, que el lenguaje se revista de cierta plasticidad y que el *tempo* con que transcurre el discurso espejee el modo en que conviven las voces participantes.

En *Mandíbula*, por ejemplo, desde las primeras líneas el lector tropieza con una escena escalofriante que acusa la historia principal de la trama: el secuestro de Fernanda por parte de Clara, su maestra de Literatura. Las preguntas saltan: ¿Cuál es el móvil? ¿Qué es eso que, según se menciona en un inicio, hizo Fernanda para llegar precisamente al punto en que la novela arranca, su secuestro en una cabaña a las afueras de Guayaquil?

Compuesta por 32 capítulos, la novela inicia con el siguiente íncipit:

Abrió los párpados y le entraron todas las sombras del día que se quebraba. Eran manchas voluminosas –“La opacidad es el espíritu de los objetos”, decía su psicoanalista– que le permitieron adivinar unos muebles maltrechos y, más allá, un cuerpo afantasmado fregando el suelo con un trapeador de hobbits. (Ojeda 2018: 6)

Lo que subraya, desde ese momento, la importancia de la percepción del cuerpo propio y el de los otros; la apreciación de aquello que acontece en el espacio, en el paisaje; percibir el horror en las relaciones humanas, en especial los vínculos estrechos entre madre e hija, entre maestra y alumna. Los temas que atraviesan dichas asociaciones y su respectiva consideración son la maternidad, la educación y el fin de la pubertad. Siguiendo esta idea, hay una fuerza exterior, una especie de demiurgo, haciendo del deseo y el miedo sentimientos indomesticados. Son lo monstruoso y lo exacerbado móviles de la experiencia extrema de la corporalidad y de la materia misma. Anota Carretero Sanguino (2022):

Como sujetos monstruosos, revelan o muestran una realidad que horroriza, desequilibran el orden social como una manera de cuestionar cuánta violencia puede ejercer un cuerpo, y a su vez, cuánta violencia puede recibir un cuerpo; cómo de vulnerables son los sujetos y en qué medida puede asumirse esa reflexión sobre la vulnerabilidad y la capacidad de dar y recibir violencia (física y psicológica) como una posición desde la cual explorar las dinámicas en que confluyen el erotismo y el dolor en el presente. (178)

Por su parte, *Paradise* también revela un crimen múltiple: se perpetra el secuestro de una familia en su propio domicilio, su asesinato y un robo. Se trata de la aniquilación de la familia Maroño, habitantes de un fraccionamiento residencial, cuyo nombre da título a la obra de Fernanda Melchor. Polo, jardinero del inmueble, acompañado por Franco Andrade, alias el Gordo, residente de *Paradise*, organizan el atraco a la familia con un doble propósito: 1) el Gordo viole a la señora Marián, objeto de sus fantasías; y 2) Polo pueda llevarse un buen motín que le asegure poder irse de la menesterosa casa de su madre. El evento no resulta conforme a lo planeado y el Gordo junto con la familia Maroño terminan muertos, y Polo debe enfrentar las consecuencias. De hecho, la novela podría interpretarse como la declaración que el protagonista hace a las autoridades del plan siniestro y su fracaso: no por nada, desde el título, un juego de la mala o incorrecta pronunciación del nombre del fraccionamiento, indica que su subjetivación impregna la diégesis completa.

Uno de los tantos paralelismos que pueden señalarse de estas dos obras son sus protagonistas. Como se ha mencionado, las historias giran alrededor de jóvenes con fuertes traumas y conflictos graves de comunicación con cualquier figura que represente autoridad; en casi todos los casos esta figura es la madre. En la novela corta de Melchor, el protagonista es un adolescente de dieciséis años de clase baja; se hace hincapié en que Polo trabaja en el residencial porque su madre lo ha obligado tras haber abandonado los estudios. Esto aunado a la muerte de su abuelo, el trabajo de su primo Milton con el crimen organizado y el embarazo de su prima Zorayda, de quien se presume el hijo puede ser de él; todos estos factores generan en el joven un cóctel de emociones como la frustración, la ansiedad, la decepción y la rabia, encontrando una especie de fuga en el alcohol. Ésta es compartida con Franco Andrade, un adolescente de clase alta, quien desde temprana edad estuvo en contacto con la pornografía y que ahora tiene una serie de fantasías sexuales con su vecina, Marián, la señora de Maroño. Un deseo que alcanza su cúspide con la planeación de un atraco para violarla y después asesinarla.

En cambio, en la novela de Mónica Ojeda, Fernanda y Annelise son dos estudiantes de un colegio del Opus Dei; hijas de familias de clase alta, forman parte de un grupo de chicas conformado por Fiore, Natalia, Analía, Ximena y ellas. Fernanda es hija de un ministro y de una reconocida abogada y activista provida. Es, por si fuera poco, una buena lectora de literatura gótica y aficionada a las películas de terror, principalmente de culto, así como de la cultura popular de las primeras dos décadas del siglo XXI. De hecho, durante la descripción del secuestro, se sugiere una comparación con personajes de *thrillers* y producciones de Hollywood. Se desconoce a qué edad y por qué razones durante su infancia mató a su hermano menor, Martín,

motivo por el cual sus padres deciden enviarla a hacer un tratamiento con el Dr. Aguilar, su psicoanalista. A raíz de esto, su madre comienza a distanciarse de ella y a temerle.

Por otro lado, Annelise es quien más influye en las circunstancias del secuestro. La relación con su madre es tanto o más turbia y conflictiva que la de su amiga. Tras sorprenderla ebria y besando a otras mujeres, su madre la muerde con furia, lo que le produjo una serie de fetiches que más tarde explora con Fernanda. Apasionada a las *creepypastas*, estas historias de terror muy populares en internet, Annelise comienza una serie de relatos sobre un Dios blanco y una edad blanca, dos conceptos relacionados con la corrupción del cuerpo y el despertar sexual; inspirada, además, por el capítulo “The whiteness of the whale” de *Moby Dick* y el horror cósmico de Lovecraft. Gran parte de *Mandíbula* gira alrededor de estas preocupaciones teológicas, metafísicas y literarias, gestando, en consecuencia, un ambiente de tensión en todas las adolescentes.

Tras romper su amistad con Fernanda, Annelise sugiere a su maestra Clara sobre una posible broma en contra suya. Clara, quien sufre graves patologías mentales como la ansiedad y el pánico, para evitar el presunto asalto, secuestra a Fernanda, manteniéndola cautiva por días en una cabaña a las afueras de la ciudad, punto precisamente en donde inicia la novela, teniendo como desenlace un final abierto, aunque no sería descabellado afirmar que se sugiere, entre líneas, una posible violación.

George Bataille (2000), en *La literatura y el mal*, nos hace recordar que Emily Brontë, en *Cumbres borrascosas*, mostró su conocimiento de la pasión, el cual no solo une el amor con lo claro y lo diáfano, sino también con la muerte y la violencia, porque esta última es al parecer una verdad del amor, del mismo modo que el amor es una verdad de ella. En *Mandíbula* y *Páradais* traemos a colación las palabras de Bataille (2000), quien escribe:

En el sadismo, se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano [...] El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, sólo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado. (30)

Asimismo, al comentar el libro *La Bruja*, de Jules Michelet, el crítico francés señala que “el abismo del Mal atrae, independientemente de las ventajas que se deriven de las malas acciones...” (97). En este sentido, tanto el deseo, en el caso de

Páradais, como el miedo, en *Mandíbula*, son dos fuerzas que acarrear a los sujetos a ejercer violencia contra el cuerpo del otro.¹

El placer oscuro y naciente de la fantasía monstruosa, ya sea la violencia extrema de la violación, el incesto o la odaxelagnia, es la gran manifestación del mal en tanto que la imagen de deshumanización, como disvalor, es gozada. Safranski (2005), al respecto, en su ensayo *El mal o el drama de la libertad*, añade:

El diablo [...] Se presenta como perro, como gato negro, como cuervo y buitre, bajo figura humana con pie de macho cabrío, en una nube fétida. [...] Personifica todo lo invertido: hace que las brujas le besen el culo y reza el padrenuestro al revés. El diablo pasa a ser el enemigo de Dios, pero reclama a su vez la fe en Dios. Señalemos que, en cierto modo, el diablo se encuentra a mitad del camino hacia Dios. Es el adversario, y tras la muerte de Dios también desaparecerá de la escena. (28)

En cuanto a los escritores latinoamericanos que han escrito sobre el mal, Patricia Espinosa H. (2006) menciona al escritor chileno Roberto Bolaño. Éste, en su libro *2666*, pone en escena su gran teoría en torno al mal y señala la parte de los crímenes como uno de sus ámbitos más impresionantes; describe infinitos atentados

¹ En los libros donde se habla precisamente de este mal seductor, como en *Los cantos de Maldoror*, de Isidore Lucien Ducasse, el Conde de Lautréamont (1979), se encuentra placer en morder y desgarrar, ejemplo de ello es la siguiente cita: “Tendrás, además que desgarrarme sin detenerte nunca, con los dientes y las uñas a la vez. Adornaré mi cuerpo con guirnaldas perfumadas para este holocausto expiatorio; y entonces sufriremos los dos, yo por ser desgarrado, tú por desgarrarme... con mi boca unida a la tuya. [...] Después de hablar en estos términos, habrás hecho daño a un ser humano, pero al mismo tiempo serás amado por él: es la mayor dicha que pueda concebirse” (18). En la novela de Ojeda (2018) se puede leer otro fragmento que no es menos espeluznante: “‘Quiero que me muerdas’, le susurra Annelise: ‘Quiero que me muerdas muy fuerte’. Su voz suena lenta, como una iguana pelando al sol. Fernanda se magulla en el cuello de su hermana y escucha sus deseos: ‘Muérdeme cocodrilo’. Salta del colmillo una flor de carne. Salta una flor de huesos a los hocicos infinitesimales” (243). Bataille (2000), por su parte, afirmaba que para William Blake: “Nada avanza sino es mediante los Contrarios. La Atracción y la Repulsión, la Razón y la Energía, el Amor y el Odio, son necesarios para la existencia humana. De esos contrarios nace lo que las Religiones llaman el Bien y el Mal. El bien es lo pasivo subordinado a la razón. El Mal es lo activo que nace de la Energía. El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno... Dios atormentará al hombre durante toda la Eternidad porque está sometido a su Energía... La Energía es la única, y es del Cuerpo, y la Razón es el límite o circunferencia que envuelve a la Energía. La Energía es Delicia eterna” (135).

contra mujeres, obreras maquiladoras en su mayoría, para lo que la investigadora apunta:

Los cadáveres ponen a la narración en un borde, el fraseo literario es desplazado por el documento legal o, más bien, la narración se expande hacia el documento, anunciando su propia ruina y fracaso frente a los cuerpos que se acumulan en el basurero Chile, en el basurero América, en el basurero Mundo. Es el horror de los cuerpos, el horror ante el secreto, el horror de la literatura que casi es obligada a ceder. (77)

Espinosa (2006) asevera que “la escritura de Bolaño es precursora de la narrativa chilena de los últimos 30 años y de la narrativa latinoamericana *post boom*” (79), y afirma que el escritor “es un ser alucinado y que la estética de la derrota es uno de los grandes puntos de inflexión de su escritura y constituye una de las zonas en las cuales Bolaño no claudica” (79). Al respecto, Christopher Domínguez Michael (2005) comparte:

Yo no creía posible que se pudiese hacer literatura de tanto horror y, al hacerlo, conservar al mismo tiempo el honor de las víctimas y el honor de la literatura, encarando uno de los problemas morales menos transitables de la creación artística. Si los crímenes se deben a la difuminación del asesinato serial o a la multiplicación del rito satánico, eso ya es cosa que, en *2666*, depende de las estrategias novelescas que Bolaño utiliza. (párr. 7)

De este modo, los puentes extratextuales en la literatura latinoamericana exigen otro tipo de lecturas, no excluyentes sino complementarias. Es en este contexto donde se escriben y adscriben las novelas de Mónica Ojeda y Fernanda Melchor.

En ambas historias, la figura de la madre tiene un peso esencial dado que los diversos conflictos existenciales y emocionales de los jóvenes nacen de sucesos violentos en relación con ella. En *Páradais*, Polo atesora en su memoria que la ruptura con su madre comienza con el abandono y la violencia: en un viaje a Minatitlán, la madre lo golpea para poder ir de fiesta con sus amigas. Más tarde, la muerte de su abuelo acrecienta la fractura en la relación materno filial, lo que genera en él un resentimiento que aumenta cuando su prima Zorayda llega a vivir con ellos y termina embarazada. Cabe recalcar que esta última, durante dicho viaje, comienza a insinuársele sexualmente a Polo mediante juegos infantiles que buscan disfrazar el tocamiento del cuerpo. Cuando se muda con ellos, Polo, en un

arranque de ira y frustración por el ambiente del coqueteo y seducción, mantiene relaciones sexuales con ella. La exclusión del hogar y del seno materno fermentado entre el odio y el hartazgo configura la repulsión a la imagen femenina. Como se ha dicho, el protagonista encuentra en el alcohol un vehículo de escape de la realidad; mecanismo compartido con el Gordo, Franco Andrade. En los dos, la imagen de la mujer se deshumaniza, por ello, los cuerpos son violentados en espera de una satisfacción o medio para el desfogue de las emociones contenidas: por un lado, en Zorayda, se hace presente mediante el incesto y el sadismo; con Franco, en cambio, el deseo sexual por su vecina llega a la violencia mediante el atraco y la violación. En ambos casos, el despertar sexual extremo transgrede principios básicos de los ritos de iniciación y los marca como sujetos marginados: Polo-clase baja-crimen organizado-abandono materno y ausencia paterna-incesto; Franco Andrade-clase alta-adicción a la pornografía-desinterés de los padres-violación. Dos visiones de mundo que conviven, al tiempo que explotan y se repelan en la violencia del ejercicio de la sexualidad.

Si bien en *Mandíbula* son las voces femeninas quienes dominan la diégesis, la imagen materna destaca por ser símbolo de un malestar generacional. Tras la muerte de su hermano, Fernanda igual sufre una especie de abandono por parte de su madre; un alejamiento debido al miedo y repulsión hacia la hija, pues se cree que ella mató intencionalmente a Martín. Por el contrario, en el caso de Annelise, su madre despierta en ella una atracción por el sadismo y el homoerotismo. Mediante sus historias de terror sobre un Dios blanco, la habitación blanca y un profundo lazo de amistad, Annelise manipula a Fernanda para experimentar sus más profundas fantasías, que son las mordidas, una representación del canibalismo y la antropofagia. Del mismo modo que en Franco y Marián, la consumación del deseo solo beneficia a uno de los integrantes (Annelise) mientras que el otro es meramente instrumentalizado (Fernanda).

Estos vínculos maternos filiales también están proyectados en Clara, la maestra, y Helena Valverde, su madre. La primera manifiesta un sentimiento amoroso por su progenitora que raya en lo incestuoso, por lo cual es sometida a una rigurosa disciplina por parte de Helena. Hay de nuevo un despertar sexual violento y agresivo, y de nueva cuenta son los afectos contenidos los que desencadenan malestares físicos y psicológicos. Por ejemplo, la obsesión que desarrolla la hija por imitar a la madre, tanto en Clara como en Annelise; en este caso, más que un tema del doble se trata de una canibalización, es decir, el personaje trastoca la maternidad en un acto de devorar al otro, a la hija, a la madre, a la amiga, a la alumna, a la maestra. En Clara, sus crisis de ansiedad y de pánico debidas, en primer lugar, a su madre, y después

al secuestro cometido por un par de alumnas contra ella, y ahora un posible ataque por otra, configuran una visión del mundo deforme. Del mismo modo, en Fernanda y Annelise, la literatura, el internet y las películas de terror, potencian ese ambiente de tensión constante que culmina con el secuestro de una de ellas.

Es importante señalar dos elementos considerados detonadores de la violencia en ambas novelas: la pornografía y las *creepypastas*. Al menos, en Franco la pornografía junto con su obsesión por Marián configura una visión del mundo a partir del sexo y la cosificación de los cuerpos. En el caso de Annelise, las historias de terror – muy populares gracias a los blogs, las redes sociales y YouTube – son un conducto para experimentar no solo el miedo junto a sus amigas, propósito principal de estos relatos, sino que le ayuda a introducir el miedo en ellas y, de alguna manera, ser la benefactora de un cierto poder con las historias del Dios blanco y la edad blanca cada vez más terroríficas. Por ejemplo, la aparición de un cocodrilo en el edificio es tomada como una hierofanía por ella, es cuando comienza a obsesionarse con las mandíbulas. Los diferentes ritos y ceremonias toman un tono más oscuro, el miedo cultivado alcanza grados de violencia no solo psicológica, sino también física: golpes, gritos, autolesiones, todo ello para honrar la imaginación de Annelise. Esto, a su vez, desemboca en su encuentro erótico con Fernanda, a quien le pide que la muerda por todo el cuerpo mientras se toma fotografías, que más tarde muestra a un grupo de chicos, cuyo efecto genera un distanciamiento entre las dos, llegando más tarde a una riña en el colegio. Annelise termina con graves lesiones, de las cuales Clara, la profesora, es testigo.

Durante las clases de detención, Annelise comienza a manipular a su maestra con el horror blanco. Culpa a Fernanda de sus múltiples heridas, así como de intentar entrar a la casa de la profesora para asustarla, lo que le provoca a esta última repentinos episodios de pánico. Clara, traumatizada por el secuestro que sufrió años atrás, termina con crisis que la orillan a secuestrar a Fernanda para no vivir de nueva cuenta el incidente, dicho temor es el eje central de *Mandíbula*. El miedo es el motor que impide parar, impulsa a seguir adelante con la acción en contra del otro: dañar, destruir o aniquilar es la consigna antes que perder el poder.²

² Philip Zimbardo (2014), en su libro *El efecto Lucifer. El porqué de la maldad*, ofrece una cronología de las transformaciones del carácter humano que tuvieron lugar durante el conocido experimento de la cárcel de Stanford, en 1971, donde demostró el efecto de los roles en la conducta. En cierto sentido, su estudio fue un precursor de la telerrealidad, donde vemos a gente común convirtiéndose en algo verdaderamente inquietante. Para el autor es el entorno social el que corrompe al individuo y no al revés, dado que muestra lo que somos capaces de hacer cuando nos vemos envueltos en una dinámica social y en un ambiente extremo.

Siguiendo la idea interior, Juan Carlos Ávila-Morales (2017) define a la deshumanización como

La privación de las cualidades que distinguen a las personas como seres humanos, que al empezar a ser comparados con objetos o animales puede ser considerados como incapaces de sentir algo más que dolor y por ello cuando el concepto se asume en el ejercicio de la medicina puede entenderse como la consecuencia de un modelo racional científicista que se aleja de la sensibilidad humana. Pueden considerarse como grupos sociales deshumanizados los que se perciben como incapaces de experimentar emociones humanas complejas, de compartir creencias o de actuar según los valores y las normas sociales y morales. (217)

Por ejemplo, Tomeu Sales Gelabert (2015) menciona el caso de los inmigrantes, que –en los lugares de destino– pueden ser percibidos como una masa homogénea y deshumanizada donde todos son iguales, sin pasado, sin familia, sin sentimientos ni afectos y la vida se reduce a vida simplemente biológica. Agrega el autor:

La deshumanización permite, posibilita y legitima el ejercicio de la violencia sobre los grupos deshumanizados o excluidos de la propia definición de lo humano. Así, se puede hablar de “marcos de guerra”, en el sentido de aquellos marcos que permiten discernir la posibilidad de la guerra para contener a los no humanos y que éstos no alteren la vida humana, la vida vivible. La guerra y la violencia se convierten en una necesidad frente aquello que la puede alterar o desestabilizar. (57)

A razón de lo anterior, en ambas novelas vale la pena detenerse en los espacios y las atmósferas, que son tres en específico. En *Páradais*, por ejemplo, la casa de Polo, el residencial y el muelle cerca de la Casona de la Condesa son los lugares donde el protagonista se mueve. Cada uno funciona de acuerdo con ciertas leyes. La casa de Polo se ubica en Progreso, una localidad de Veracruz, en la cual el crimen organizado se ha introducido. Milton, primo y mejor amigo de Polo, ha sido reclutado para trabajar con “aquellos”, como se menciona aludiendo a los cárteles. La vivienda, en relación con el ambiente de precariedad y violencia, se manifiesta como un espacio reducido y pobre. Esto en comparación con *Paradise*, un residencial de gente acaudalada y, sin embargo, también de explotación laboral. Por ello, el muelle es un punto de fuga entre las dos tensiones, es decir, de la familia y del trabajo. Es además

el lugar de encuentro entre el Gordo y Polo para beber y donde se planea el atraco a los Maroño. No obstante, el hecho de estar cerca de la Casona de la Condesa, de la cual se cuentan leyendas sobre una mujer sangrienta, propicia un ambiente de suspenso para el protagonista.

De un modo parecido, en *Mandíbula*, la mayor parte de la historia se desarrolla en un edificio abandonado que Annelise encuentra y propone adoptar como un espacio anti-adultos, un espacio que no es el mundo ni la realidad cotidiana, es un espacio otro (heterotopía, en términos de Foucault), del que el grupo de mujeres adolescentes se apropia para construir la habitación blanca donde tomarán acuerdos y sellarán pactos que involucran desde la confianza, la voluntad, el deseo y la complicidad que arrastra la culpa y el miedo a dejar de ser parte del atractivo juego de la seducción.

A partir de un programa de televisión, las chicas comienzan una serie de ritos que consisten en contar, cada una al azar, una historia de horror por semana. La regla principal es que quien cuente una historia que no le provoque miedo al resto recibe un desafío. Dichos retos, que van desde gritar hasta quedar afónicas, estrangularse, lesionarse para lamerse una a otra, resbalar por las escaleras o interactuar con serpientes y otros animales, poco a poco escalan a “ejercicios funambulistas” donde las adolescentes experimentan sensaciones de un alto grado físico que les da poder y control sobre sus cuerpos, que al final resultan actos ceremoniosos dentro del grupo. Por el lado contrario, el colegio se configura como otro espacio de tensión, pues es donde Clara vislumbra los ejercicios de violencia y homoerotismo entre las alumnas, además de ser el punto de encuentro de ambas realidades. La casa de Clara es un contexto más de esos mecanismos de subjetivación alterada, en el cual, tras la muerte de su madre, su secuestro, sus reiteradas crisis y el terror hacia Fernanda, acrecientan el ambiente sofocante; alcanzando y transgrediendo límites en su sustancia y su realidad: por ejemplo, una manifestación de dicha corrupción son sus estados catatónicos.

Hemos mencionado con anterioridad dos elementos que sobresalen: el Dios blanco de Annelise y la Condesa Sangrienta de la casona abandonada. Las dos entidades configuran el miedo de los diferentes protagonistas. En Polo, la presencia de la Condesa late no solo en los intersticios de aquellas ruinas coloniales, sino también se materializa en Marián, cuando ésta escapa del Gordo durante el atraco; la ve arriba de las escaleras ensangrentada como en búsqueda de una nueva víctima. Cuando cruza el río Jamapa siente de nueva cuenta esa presencia fantasmal que lo persigue. Su miedo a la mujer asesina es, de alguna forma, también un fenómeno que configura el ambiente sórdido y, a ratos, sobrenatural, de *Páradais*. Por ello,

cruzar el cauce, una frontera física y simbólica entre Progreso y el residencial, es también atravesar el miedo, para después dar de golpe con la realidad en una especie de anagnórisis, porque dicho horizonte asomándose, en última instancia, “no era [culpa] de él, que la culpa había sido del gordo” (Melchor 2021: 156), como reitera en más de una ocasión:

todos estaban muertos, *todos estaban muertos*, antes de recobrar el control y llegar a la conclusión de que tenía que largarse de ahí al instante; la consiguiente huida por la puerta de la cocina; la sigilosa carrera bajo la lluvia tupida hasta alcanzar el muelle; el rostro desencajado de la Condesa Sangrienta asomándose entre las ramas del amate, entre los juncos de la ribera, a cada paso, en cada sombra; el impulso irresistible de lanzarse al río, con la alucinante certeza de que los espectros no podían cruzar el agua; la convicción total de que había cometido el peor error de toda su vida, esta vez realmente el peor pinche error de toda su perra y miserable vida. (153)

Con Annelise, el Dios blanco es también creación de un miedo profundo. El apartado más significativo, al nivel metatextual, es el capítulo XXI, el cual se trata de una especie de *mail*, carta o ensayo, donde la alumna describe lo que para ella es la edad blanca, es decir, la pubertad, ese lienzo listo para mancharse. Crecer, madurar y mutar es una manifestación del dios. Es un miedo que Annelise cultiva en y con sus amigas. Fernanda abandona estos ritos de iniciación por un hecho en concreto: la repulsión que le generan las fotografías de Annelise desnuda. Por ello, es significativo que el acto de percibir sea un factor catalizador, un despertar de la pesadilla y de la imaginación de Annelise. Del mismo modo, es revelador que Clara penetre en su miedo secuestrando a Fernanda, es decir, lo asuma mediante el acto de la privación y de la dominación:

Lo que yo quiero es corregirte, enderezarte, crecerte bien. Es mi responsabilidad que no te rompas, que avances en línea recta, que no le hagas daño a los demás. Qué asfixiante responsabilidad es no hacer de ti un monstruo cuando naciste ya caníbal. Pero toda maestra y toda madre tiene que escapar de los dientes de su cría. (Ojeda 2018: 274)

Finalmente, existe un tema que relumbra con mayor intensidad en *Páradais*, pero que, de alguna manera, también puede rastrearse entre las líneas de *Mandíbula*,

y son las clases sociales tanto del perpetrador del crimen como el de la víctima. En Fernanda Melchor, se remarca en todo momento una dicotomía: desde el color de piel de Milton, hasta el estatus socioeconómico del Gordo, los Maroño, y demás habitantes del residencial, frente a Polo, un adolescente pobre, delgado y moreno. La misma preocupación de éste por afirmar que el atraco fue idea de Franco Andrade señala el prejuicio de que el delincuente siempre proviene de la clase baja. Por su parte, el secuestro de Fernanda por Clara también ofrece este tipo de lectura: una adolescente de élite es privada de su libertad por una maestra de clase media. Aún más interesante es que ambos delitos comparten, a su vez, autores intelectuales como el Gordo y Annelise, quienes han estado en contacto con dispositivos culturales como la pornografía y las *creepypastas*, los cuales han planteado narrativas de lo deshumano, es decir, el cuerpo cosificado y el horror abyecto. Por ende, las manifestaciones del mal, en términos de lo sobrenatural y criminal en *Mandíbula y Páradais*, aluden a estos componentes que revisten el malestar psicológico, económico y corporal, de los personajes y sus deseos; mismos que, a fin de cuentas, son inferencias de una modernidad avasallante y cada día más voraz. En suma, y reinterpretando a Mabel Moraña (2017), habría que entender al mal como un tema biopolítico, vinculado a las relaciones de poder sobre el cuerpo y los procesos de socialización respecto a lo humano, materializados más tarde en lenguaje, imagen y narrativa; conceptualización de lo social como una totalidad plurivalente e inestable; síntoma y diagnóstico de su tiempo.

Abrir los cercos. A manera de conclusión

Con la creciente ausencia de un estado de derecho y la normalización de la violencia, es innegable que el mal haya mutado y adquirido, en consecuencia, otras apariencias y nuevas formas de manifestarse, las cuales son un poco menos concretas o identificables.³

El malestar social aunado al individualismo extremo ha provocado que el ser humano contemporáneo desentienda los límites de sus sentidos: ya no es amor, sino

³ Mencionan Zygmunt Bauman y Leonidas Donskis (2019), en su libro *Maldad líquida*, que “Durante siglos, como bien sabemos, el símbolo y la encarnación del mal fue el diablo, ya se apareciera como Mefistófeles en el mito fáustico –del que se hiciera eco desde diversas leyendas medievales hasta Christopher Marlowe con *La trágica historia del doctor Fausto*, o Johann Wolfgang von Goethe con *Fausto*–, o como Voland, en *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov. Pero eso era antes. El diablo de toda la vida representaba el mal sólido con su lógica simbólica de la búsqueda y captura de almas humanas y su implicación activa de los asuntos humanos y terrenales. Se limitaba a perseguir su objetivo tratando de invertir y de deslegitimar el orden social y moral establecido” (19).

obsesión por el otro: no lo quiere, sino lo demanda. La ambición del sujeto deseante es unidireccional; tenemos miedo y pánico, por ello, seducimos y no nos implicamos. Ante ello, la desvalorización del otro no es juzgada en los términos más apropiados, de lo bueno y lo malo, por ejemplo, porque la moral ha perdido su brújula, ahora apunta hacia una forma incomprensible e indefinible.

Seducidos por ese mal moderno, asimétrico y anónimo, el sujeto entra en conflicto con su identidad: hace el mal sin inmutarse porque no lo entiende ni le interesa entenderlo y no es consciente de ello. Dentro de esa gran ironía, intentamos comprender las causas de la perversidad, de la injusticia y de todos los actos de que es capaz el poder humano, principalmente, y conforme a los fines de este trabajo, los individuos marginados.

La conclusión tras el estudio de estas dos novelas es que, desde Hispanoamérica, las voces contemporáneas, en este caso femeninas, están exhumando el mal de sus escondites, ya sea dentro de las relaciones familiares, en la cultura popular o en el mundo digital. Juan Carlos Romero Puga (2012) menciona a razón de un libro del jesuita Enrique Maza, *El Diablo. Orígenes de un mito*, que “cuando el hombre no quiere hacerse responsable del mal que hace y del mal que causa, empieza a inventar a otros responsables, para no tener que mirarse en el espejo de sí mismo” (párr. 4). Habría, en lo que concierne a *Mandíbula* y *Páradais*, que hablar no de un hombre, sino de un sistema complejo de ideas que alteran la subjetivación de los individuos: el narcotráfico, la falta de oportunidades, la discriminación, la represión corporal. Elementos con los que conviven y regulan, aun contra su voluntad, el orden social, contribuyendo así a la deshumanización más rápido y con mayor frecuencia de lo que se quisiera. Por ello, las escrituras de Fernanda Melchor y Mónica Ojeda trasgreden la opacidad del lenguaje para llevar esas sombras del horror y de la violencia a la luz de lo real, que es aún más terrible. Si el deseo se resiste a ser domesticado, la palabra lo hará aún más crudo, más cruento y más palpable, para confrontarlo.

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: FCE, 1993.
- ÁVILA-MORALES, Juan Carlos. “La deshumanización en medicina. Desde la formación al ejercicio profesional”. *Iatreia* vol. 30, 2 (2017): 216-229.
- Babelio*. <<https://es.babelio.com/auteur/Monica-Ojeda-Franco/55037>> [20/08/2022]
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Prólogo de Rafael Conte. Argentina: Ediciones elaleph.com, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt; Leonidas Donskis. *Maldad líquida*. México: Paidós, 2019.

- CARRETERO SANGUINO, Andrea. “Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda”. *Revista Úrsula* 4 (2020): 14-31.
- . “Hacia una poética de lo abyecto: relaciones entre erotismo y monstruosidad en *Mandíbula* de Mónica Ojeda”. «*Soñé que te... ¿Dirélo?*» *Aproximaciones al erotismo en las literaturas hispánicas*. Coords. Marcos García Pérez, Rebeca Higuera Vidal y María Sánchez Cabrera. Madrid: Philobiblion. Asociación de jóvenes hispanistas, 2022. 167-184.
- CORDERO HERNÁNDEZ, Juan. “El tratamiento agustiniano del problema del mal: una vindicación frente a las críticas secularistas”. *Signos Filosóficos* 21 (2009): 169-184.
- DE LAUTRÉAMONT, Conde. *Cantos de Maldoror*. México: La nave de los locos, 1979.
- DELUMEAU, Jean. *Historia del Paraíso 3. ¿Qué queda del Paraíso?*. Madrid: Editorial Taurus, 2005.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. “La literatura y el mal”. *Letras Libres*. 31/03/2005. < <https://letraslibres.com/revista-mexico/la-literatura-y-el-mal/>> [20/08/2022]
- ESPINOSA H., Patricia. “Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño”. *Estudios Filológicos* 41 (2006): 71-79.
- HERNÁNDEZ BAUTISTA, Héctor Justino. “Masculinidades en dos personajes de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* 4 (2022): 150-171.
- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2017.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston. “Fernanda Melchor: «Muchos no somos conscientes de que podemos albergar deseos siniestros»”. *WMagazín*. 12/08/2021. <<https://wmagazin.com/relatos/fernanda-melchor-muchos-no-somos-conscientes-de-que-podemos-albergar-deseos-siniestros/>> [20/08/2022]
- MELCHOR, Fernanda. *Páradais*. México: Penguin Random House, 2021.
- NIETZSCHE, Federico. *Más allá del bien y el mal*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1983.
- OJEDA, Mónica. *Mandíbula*. Sexta edición. Madrid: Candaya, 2021.
- . “Sodomizar la escritura”. *El País*. 28/06/2018. <https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html#?prm=copy_link> [20/08/2022]
- ORTUÑO, Antonio. “‘Aún había mucho que decir del trópico negro’. Entrevista con Fernanda Melchor”. *Revista de la universidad de México*. 07/2020. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/0abac055-4672-4847-8781-5f55b462d42c/entrevista-con-fernanda-melchor>> [20/08/2022]

- PEARL, Max. “Fernanda Melchor y la tragedia del machismo. Con historias inspiradas en el crimen, la novelista arroja luz a los rincones oscuros de la masculinidad”. *Vulture*. 9/05/2022. <<https://www.vulture.com/article/perfil-de-fernanda-melchor-paradais.html>> [20/08/2022]
- POMERANIEC, Hinde. “Fernanda Melchor: ‘Es inevitable para mí hablar sobre la violencia; es con lo que he nacido’”. *Infobae*. 6/07/2021. <<https://www.infobae.com/cultura/2021/07/06/fernanda-melchor-es-inevitable-para-mi-escribir-sobre-la-violencia-es-con-lo-que-he-nacido/>> [20/08/2022]
- ROMERO PUGA, Juan Carlos. “Una reflexión sobre el mal”. *Letras Libres*. 24/09/2012. <<https://letraslibres.com/revista-espana/una-reflexion-sobre-el-mal/>> [20/08/2022]
- SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets, colección Fábula, 2005.
- SALES GELABERT, Tomeu. “Lo humano, la deshumanización y la inhumanidad; apuntes filosófico-políticos para entender la violencia y la barbarie desde J. Butler”. *Análisis. Revista de Investigación filosófica* vol. 2, 1 (2015): 49-61.
- TORRES, José. “*Mandíbula*, de Mónica Ojeda, es la novela que regalaría la librería El agente secreto, de Úbeda (España)”. *WMagazín*. 4/08/2020. <<https://wmagazin.com/relatos/mandibula-de-monica-ojeda-es-la-novela-que-regalaria-la-libreria-el-agente-secreto-de-ubeda-espana/#el-libro-que-regalar%C3%ADan-los-libreros-mand%C3%ADbula-de-m%C3%B3nica-ojeda>> [20/08/2022]
- ZIMBARDO, Philip. *El efecto Lucifer. El porqué de la maldad*. México: Paidós, 2012.

Antonio de Padua Andino Sánchez

Grupo de Investigación (Cod.: HUM318)

Universidad de Granada

Cervantes y la ingeniosa intertextualidad del *Quijote*: capítulos VII y VIII de la Segunda Parte

Cervantes and the ingenious intertextuality of *Don Quixote*: chapters VII and VIII of the Second Part

Recibido: 09.09.2022 / **Aceptado:** 13.12.2022

Resumen. Atendiendo a las referencias al Mundo Antiguo, se expone el uso intencionado de las fuentes grecolatinas en los capítulos VII y VIII de la segunda parte del *Quijote*. Se aportan, pues, los textos originales clásicos que de forma transparente enmarcarían el contexto, estructura narrativa e ideas con las que Cervantes pretendió impregnar de valores universales dichos capítulos.

Palabras clave: Quijote, Cervantes, fuentes literarias, Valerio Máximo, Séneca, Horacio, Filología Clásica, Literatura Comparada.

Abstract. Taking into account the references to the Ancient World, the intentional use of Greco-Latin sources in chapters VII and VIII of the second part of *Don Quixote* is exposed. Therefore, the original classic texts are provided that would transparently frame the context, narrative structure and ideas with which Cervantes intended to imbue these chapters with universal values.

Keywords: Don Quixote, Cervantes, literary sources, Valerio Maximo, Seneca, Horace, Classical Philology, Comparative Literature.

0. El enfoque hermenéutico de la Filología Clásica en el *Quijote*

Las prolíficas y copiosas investigaciones y la gran variedad de perspectivas llevadas a cabo en torno al *Quijote* deben su razón de ser, sin duda, a la escritura poliédrica del *Quijote*. Pues Cervantes escribe haciendo uso de varios niveles de lectura, que a su vez genera en los lectores especializados otros tantos análisis diversos y fecundos acerca de su creación:

*La lectura, aparece articulada en varios niveles en la obra de Cervantes¹. Por un lado, sabemos del éxito de la novela en un sector no culto, o mejor dicho, de un decodificador más o menos literal de su obra; y por otro, el lector capaz de leer entre líneas, de interpretar y ‘recrear’ el *Quijote* como una obra llena de matices y distintos niveles que van desde lo simbólico y metafórico hasta lo lingüístico-social. (Bernárdez Rodal 1994: 68)*

Dentro de ese contexto interpretativo, el estudio de los capítulos que trata este artículo, séptimo y octavo de la segunda entrega, es una profundización e ilustración más detallada de mi trabajo doctoral, *Las fuentes grecolatinas en el Quijote* (2008). Comparte, pues, el mismo paradigma hermenéutico basado en el cotejo directo de los textos grecolatinos con la inmortal obra de Cervantes, pero se detiene de forma exhaustiva en la aplicación concreta y precisa de todo el acervo cultural y diversidad de obras clásicas utilizadas en la construcción inmediata y específica de la narrativa cervantina *ad hoc*. Tal modelo filológico de investigación, acudiendo y sacando a la luz las traducciones originales de autores griegos y latinos como referencia de partida, es ya en sí una novedad, pues a excepción de Antonio Barnés Vázquez², citado en la bibliografía, son pocos los especialistas que se ocupan actualmente de esta crucial interrelación e *ingeniosa* intertextualidad entre *Cervantes* y *la Literatura Grecolatina*.

Así pues, comprobaremos el papel que juegan las obras literarias del Mundo Antiguo en la presentación y desarrollo de las escenas y sus diálogos (*estructura narrativa*); demostraremos que el contenido de los libros clásicos es, a su vez, el marco dialéctico por donde discurre también el modelo o espejo doctrinal de referencia de

¹ Toda letra realizada en cursiva sobre texto propio o ajeno es del autor del artículo.

² En la Introducción de su tesis “*Yo he leído en Virgilio*”: *la tradición clásica en el “Quijote”* (2008) escribe: “esta tesis trata de impulsar en una nueva dirección los estudios, ya abundantes, sobre la intertextualidad entre las obras de los autores griegos y romanos y el *Quijote*” (13).

las nuevas aventuras posibles para nuestros conocidos protagonistas (*contexto cultural*); y señalaremos cómo Cervantes lo introduce todo desde el humor, realzando en tono paródico la gran distancia que media entre los logros que informan la literatura pagana y las exiguas expectativas reales de poder reencarnarla sus dos ingenuos personajes (*ideario del autor*).

Inspirado en un hilado multicolor de escritores y asuntos grecorromanos, el alcaíno teje y levanta un sistema de ideas universales en el que incardina a amo y escudero. Y es que, a pesar de que no conste que Cervantes hubiera cursado estudios superiores que avalen una preparación acreditada oficial y objetivamente, el simple cotejo de textos de autores clásicos, a los que acude recurrentemente como pauta y fuente, evidencia un conocimiento humanista de los mismos, atribuible, al menos, a su excepcional capacidad lectora.

Cervantes debió ser, a la luz de sus escritos, un renacentista rezagado³, que entendía el arte literario tomándolo a discreción y en pequeños sorbos de la *fente* original para reelaborarlo y desglosarlo en la apuesta narrativa según viniera al caso:

Vamos comprendiendo lo que era *el arte de imitación en el Renacimiento* y por qué era verdaderamente arte: *era tomar un excipiente, una materia común, pasarla por los obradores, por las oficinas secretas del temperamento y de la intuición, y alzarla a un nuevo cielo estético*, criatura ella también recién creada, nueva, original. ¡Advertencia a los fuentistas!: *descubrir la fuente sirve, a veces, para realzar la originalidad*. (Alonso 1966: 67)

1. La concepción dialéctica de los personajes

1a. Cultura escolar frente a cultura popular

Prolegómeno de la inminente y esperada tercera salida, la lectura del capítulo VII de la segunda entrega resulta indispensable para el restablecimiento de la relación caballero-escudero entre Alonso Quijano y Sancho Panza, junto con el aporte añadido que proporciona Sansón Carrasco en la trama. Aunque el episodio sólo trate “De lo que pasó don Quijote con su escudero, con otros sucesos famosísimos”, fija la posición de cada personaje y el motivo lógico y razonado que los lleva a volver a correr nuevas aventuras.

³ “Si de España ha podido decir certeramente Menéndez Pidal que es la tierra de los frutos tardíos, de Cervantes podemos decir, una vez más, que es el fruto tardío de nuestro Renacimiento” (Orozco Díaz 1992: 272-273).

En principio, quien menos necesita justificar el rumbo de tales andanzas es nuestro protagonista, pues ya hizo proclama y defensa del papel de la caballería andante en el capítulo primero ante el cura y el barbero (Andino Sánchez 2020: 132-135). De un lado, Sancho Panza se ve fuertemente estimulado por la posible ganancia; por otro, el extrovertido bachiller Sansón Carrasco se muestra más que entusiasmado por la lectura popular de la primera parte, y desea participar de forma relevante y activa en las páginas de la segunda o, al menos, constituirse ante todos como el taumaturgo que procurará la curación del ingenioso loco. Con este fin le empuja a intoxicarse con el mismo veneno de su demencia y a buscar nuevas experiencias caballerescas, como si de un remedio homeopático se tratara. Es en ese renovado terreno impostado de ficción donde piensa el nuevo personaje alcanzar la gloria propia a la par que librar la batalla última y definitiva sobre la enfermedad mental de su vecino.

La primera escena se produce entre el joven estudiante y el ama, y es una muestra de la disociación y aislamiento abismal entre el presuntuoso *megalouniverso* de las letras escolares y las humildes pero *pragmáticas miras* de las creencias populares. El bachiller, sin conocer el santoral, encomienda la salud mental de Alonso Quijano a Santa Apolonia. La respuesta del ama no se hace esperar; y la arrogante reacción del joven estudiante, tampoco:

—¡Cuitada de mí! —replicó el ama—. ¿*La oración de Santa Apolonia dice vuestra merced que rece?* Eso fuera si mi amo lo hubiera de las muelas, pero no lo ha sino de los cascós.

—Yo sé lo que digo, señora ama: váyase y no se ponga a disputar conmigo, pues sabe que *soy bachiller por Salamanca, que no hay más que bachillar* —respondió Carrasco. (740)⁴

“Bachillar” es para Sansón Carrasco “discutir entre bachilleres”. Al ser él el único bachiller presente, no hay nada que discutir. Cervantes ridiculiza la soberbia de quien presume de estudios librescos para tratar de imponerse, aunque no lleve razón, siendo en verdad un ignorante en asuntos de la realidad práctica, que conoce mejor el ama.

⁴ En lo sucesivo, la alusión y cita de los dos capítulos analizados en el presente artículo remitirán a la edición de *Don Quijote de la Mancha* de Francisco Rico (2004, volumen 1), señalando entre paréntesis sólo el número de página. Cuando se aluda a otros diferentes, se especificará si es Primera Parte o Segunda Parte, número de capítulo y página que corresponde a la edición referida; por ejemplo, II, 6, 735.

1b. Lengua clásica frente a habla vulgar

A continuación, la siguiente escena también nos habla de incompreensión e incompatibilidad comunicativa entre dos mundos, el ilustrado y el iletrado, a través de una diatriba de Sancho y su amo sobre su peculiar modo de expresarse.

—No te entiendo, Sancho —dijo luego don Quijote—, pues no sé qué quiere decir soy tan *fácil*.

—Tan *fácil* quiere decir —respondió Sancho— ‘soy tan así’.

—Menos te entiendo agora —replicó don Quijote.

—Pues si no me puede entender —respondió Sancho—, no sé cómo lo diga: no sé más, y Dios sea conmigo.

—Ya, ya caigo —respondió don Quijote— en ello: tú quieres decir que eres tan dócil, blando y mañero, que tomarás lo que yo te dijere y pasarás por lo que te enseñare.

—*Apostaré yo* —dijo Sancho— *que desde el emprincipio me caló y me entendió, sino que quiso turbarme, por oírme decir otras docientas patochadas.*

—*Podrá ser* —replicó don Quijote—. (741)

En ese “podrá ser” se vislumbra claramente que Alonso Quijano entiende perfectamente la propia y natural forma que tiene de explicarse Sancho Panza, y que tanto él como el autor gustan ponerla en evidencia para solazarse y provocar la risa del lector, respectivamente. Es un contraste buscado precisamente para destacar la desnuda habla popular frente a las altas capacidades expresivas y literarias tanto de don Quijote como del supuesto narrador de la historia, sobre todo, cuando en un momento determinado le toca exhibir grandilocuencia o un tono épico impostado.

Pronto, el interesado labriego, haciendo un rodeo inverosímil en su intención de reclamar “un salario conocido de lo que le ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere” (742), recalca nuevamente en una cita archiconocida del poeta Horacio, relativa a la cualidad igualadora de la Muerte respecto a la condición social de cada cual⁵. Como es una constante en estos dos capítulos, Cervantes enmascara la

⁵ Aparece fragmentariamente también 1º) entre los consejos literarios del amigo del prólogo confundiendo su autoría (I, Prólogo, 15); 2º) en la parodia del narrador sobre un posible avistamiento de “*castillos o majadas de pastores*” (I, 2, 51-52); 3º) en la disertación de Sancho sobre la Muerte, la descarnada, “la cual tan bien come cordero como carnero”, explicando haber oído al cura que “con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres” (II, 20, 872-873); 4º) en el traspaso de los conceptos de la muerte al amor que hace don Quijote tras abandonar el palacio de los duques (II, 58, 1201); y 5º), por último, en la respuesta de Sancho a la propuesta de su amo de dedicarse al oficio de pastor (II, 67, 1286).

referencia literaria, por un lado, justificándola como conocimiento adquirido a través del púlpito y, por otro, haciendo al simpático escudero explicarla atropelladamente, como conocimiento pillado de oídas, sin tener mucho sentido ni haber entendido jamás el significado real del verso original latino. La cita es, con mucho, demasiado elevada para la comprensión de un vulgar pueblerino e, incluso, para el público en general. De la mezcla de lo sublime del verso horaciano y su realización común y ramplona en la réplica de Sancho hace presa el humor del alcaláino, como antes había sido del disperso hablar del escudero. Pero, esta vez es un recurso jocoso más exclusivo y excluyente, sólo asequible y dirigido a un lector más cultivado.

—Es el caso —replicó Sancho— que, como vuestra merced mejor sabe, *todos estamos sujetos a la muerte*, y que hoy somos y mañana no, y que *tan presto se va el cordero como el carnero*, y que nadie puede prometerse en este mundo más horas de vida de las que Dios quisiere darle; porque la muerte es sorda, y, cuando llega a llamar a las puertas de nuestra vida, siempre va de prisa, y no la harán detener ni ruegos, ni fuerzas, ni ceptros, ni mitras, *según es pública voz y fama, y según nos lo dicen por esos pulpitos*. (742)

Horacio, *Odas*, I, 4, 9-14⁶.

Ahora es momento de enlazar la perfumada cabeza o con mirto verde o con la flor, que producen las tierras vírgenes; ahora entre los bosques umbrosos es momento de *hacer un sacrificio en honor de Fauno*, lo exija, *con una cordera* o, si lo prefiere, *con un cabrito*. *La Muerte pálida pisa con igual pie las chozas de los pobres y las torres de los reyes [...]*⁷.

El sacrificio ritual y festivo de Horacio en honor a Fauno, abundando en el concepto del *carpe diem* y en prevención de un futuro inevitable e igualador a manos de la Muerte, se transforma ininteligiblemente en boca de Sancho en que “tan presto se va el cordero como el carnero” al matadero. Tal igualdad de destino en lo que deparará ineludiblemente el paso del hoy al mañana, también tienen su ascendente bibliográfico en Séneca, fuente de inspiración de muchos pasajes de la obra (Andino Sánchez 2008: 361-387):

⁶ HOR. *carm.* I, 4, 9-14: *Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto / aut flore, terrae quem ferunt solutae; / nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis, / seu poscat agna siue malit haedo. / Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris [...]*.

⁷ Las traducciones del latín original son del autor del artículo.

Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, XIV, 91, 16⁸: *Nacemos desiguales, morimos iguales*. [...] Somos iguales para tener todo tipo de sufrimientos; ninguno es más frágil que otro, *ninguno se encuentra más seguro respecto al mañana*.

No obstante, si el parlamento de Sancho tiene una base literaria latina, aunque distorsionada, no le queda a la zaga la desdeñosa respuesta de su amo que la realiza específicamente con una expresión de la lengua de Cicerón: *bene quidem* (743)⁹. Con sólo esas dos palabras queda delimitada la distancia de un hombre instruido frente a otro que no sabe deletrear siquiera el alfabeto de su propia lengua. Es una disgregación brusca. Sin más. Pero útil para definir el calibre cultural de uno y otro¹⁰.

1c. Formulaciones literarias y filosóficas frente a hechos comunes y cotidianos

Quedando muy sorprendido y aturrullado Sancho por la resuelta contestación de su amo de no importarle llegar a prescindir de sus servicios si fuera menester, se da paso a la tercera escena de este capítulo con la nueva incorporación del bachiller, que con su ofrecimiento *retórico* y rimbombante desbarata la pobre voluntad negociadora del marido de Teresa Panza: “si alguna cosa faltare para ponerle en ejecución, aquí estoy yo para suplirla con mi persona y hacienda; y *si fuere necesidad servir a tu magnificencia de escudero lo tendré a felicísima ventura*” (745).

Reconvenido Sancho a lo que su amo quiera disponer, Cervantes culmina el encuentro en un tono que evoca a los historiadores latinos; pues introduce elementos de adivinación y augurio para adornar a través de presagios el buen comienzo de la aventura que está a punto de iniciarse. En este capítulo el bachiller Sansón Carrasco, al animar con tanto entusiasmo e interés a emprender el viaje, será tomado como un “oráculo” (747). En el siguiente serán los relinchos de Rocinante y los rebuznos del rucio (748) los que propicien los buenos auspicios de esta tercera salida. De la falsedad y, por tanto, absurda ridiculez de los mismos todo lector que conoce el desarrollo de la primera parte y que puede suponer por dónde puede

⁸ SEN. *epist.* 91, 16: *Inpares nascimur, pares morimur*. [...] *Ad omnia patienda pares sumus; nemo altero fragilior est, nemo in crastinum sui certior*.

⁹ Algunos comentaristas la recogen a pie de página como expresión categórica de aprobación, usual en las disputas escolásticas: “¡pues muy bien!”, “¡pues perfecto!”, “¡pues de acuerdo!”.

¹⁰ “Al igual que en la Primera, en la Segunda Parte del *Quijote* será *el latín referencia de cultura y motivo recurrente de comicidad*. Esa doble perspectiva, de *afán cultista y vis cómica*, aparece también en el ‘*bene quidem*’ con el que don Quijote aconseja a Sancho su vuelta a casa para hablar con su mujer” (Egido 2018: 37).

discurrir esta segunda, sonreirá al ver hasta qué punto Cervantes remeda paródica y estilísticamente tan literario e inspirado como peregrino y absurdo recurso narrativo de la historiografía antigua.

Se añade también una broma más de Cervantes, que, igual que sus personajes, como narrador prevarica sin complejos en el uso del lenguaje, nos lleva a la anfibología de la palabra “bucólica”, del griego *βουκολικός*, derivado de *βουκόλος* ‘boyero’ a través del latín *bucolicus*, para jugar con la etimología culta del género *poético* y su parecida homonimia popular, asociada a lo relativo a la comida, que se degusta por la *boca*:

[...] y habiendo aplacado Sancho a su mujer, y don Quijote a su sobrina y a su ama, al anochecer, sin que nadie lo viese, sino el bachiller, que quiso acompañarles media legua del lugar, se pusieron en camino del Toboso, don Quijote sobre su buen Rocinante, y Sancho sobre su antiguo rucio, *proveídas las alforjas de cosas tocantes a la bucólica*, y la bolsa, de dineros que le dio don Quijote para lo que se ofreciese. (747)

E, igualmente, una frase de *coletilla* respecto a la amistad, desapercibida para el lector no avisado por lecturas clásicas previas, toma asiento mayestático en sus líneas de forma natural: “Abrazóle Sansón, y suplicóle le avisase de su buena o mala suerte, *para alegrarse con esta o entristecerse con aquella, como las leyes de su amistad pedían*” (747). Tal aserto, aunque también tiene un firme apoyo en el discurso, voz y autoridad de Séneca¹¹, adquiere casi rango de ley, cual parece evocar Sansón Carrasco, en la obra ciceroniana, que marca y prescribe *filosóficamente* el alcance de esta complicidad única en las relaciones humanas:

Cicerón, *Lelio o de la amistad* 6, 22¹²: En primer lugar, ¿cómo puede ser ‘vivable’, como dice Ennio, una vida que no descansa en la buena

¹¹ Séneca, *Epístolas morales a Lucilio* V, 48, 2: ¿De nuevo estoy hablando como un epicúreo? En verdad, a mí me conviene lo mismo que a ti: o, de otro modo, *no soy tu amigo si todo lo que tenga que ver contigo no es de mi incumbencia. La amistad crea entre nosotros una comunidad de destino en todas las cosas; no existe nada próspero o adverso para cada uno por separado; se vive en común. Y no puede vivir felizmente nadie que se mire sólo a sí mismo, que le dé la vuelta a todo según sus intereses: es menester que vivas para otro, si quieres vivir para ti. (SEN, epist. 48, 2: Iterum ego tamquam Epicureus loquor? mihi vero idem expedit quod tibi: aut non sum amicus, nisi quidquid agitur ad te pertinens meum est. Consortium rerum omnium inter nos facit amicitia; nec secundi quicquam singulis est nec adversi; in commune vivitur. Nec potest quisquam beate degere qui se tantum intuetur, qui omnia ad utilitates suas convertit: alteri vivas oportet, si vis tibi vivere).*

¹² Cic. *Lael.* 6, 22: *Principio qui potest esse vita ‘vitalis’, ut ait Ennius, quae non in amici mutua benevolentia conquiescit? Quid dulcius quam habere quicum omnia audeas sic loqui ut tecum? Qui esset tantus fructus in prosperis rebus, nisi haberes, qui illis aequae ac tu ipse gauderet? adversas vero ferre difficile*

disposición mutua de un amigo? ¿Qué hay más grato que tener con quién te atrevas a hablarlo todo como si fuera contigo mismo? *¿Qué goce tan grande habría en los momentos afortunados si no tuvieras quién se alegrara con ellos igual que tú mismo? Mas sería duro sufrir la mala fortuna sin aquél que la sufriera con más pesar incluso que tú.* [...] Y no hablo ahora de la vulgar y de la mediocre, que no obstante deleita y es provechosa, sino de la verdadera y perfecta, cual fue la de éstos que se cuentan pocos. *Pues la amistad hace no sólo más resplandecientes los avatares afortunados, sino también, al compartirlas y comunicarlas, más livianos los desafortunados.*

El contraste de las palabras del bachiller con el traicionero y larvado plan por el que se presentará, al correr de las páginas, por dos veces como enemigo en las lides caballerescas de su amigo y vecino, hasta infligirle finalmente la más desesperanzada y desazonadora de las derrotas a nuestro simpar don Quijote, constituye una de las claves de esta segunda entrega, y que la define como marcadamente barroca¹³.

2. Los *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo como guía bibliográfica

A continuación, se da paso al capítulo VIII, “Donde se cuenta lo que le sucedió a don Quijote yendo a ver su señora Dulcinea del Toboso”. Y, como ya mencionamos antes al llamar oráculo al bachiller (747), el augurio del relinchar de Rocinante y el “sospirar del rucio” (748) no es una conjetura aislada e inocente, ajena a motivación literaria jocosa por parte del autor. Pues en Cicerón encontramos también el feliz auspicio de un gobierno futuro para el tirano Dionisio, como el que Cervantes le reserva a Sancho:

Cicerón, *Sobre la adivinación* I, 33, 73¹⁴: Pero, cuando había avanzado un poco, oyó de repente un relincho, giró la vista y, alegrándose, vio a su caballo lleno de brío, en cuya crin se había concentrado un enjambre de abejas. *Tal señal tuvo el siguiente poder, que Dioniso pocos días más tarde empezó a reinar.*

esset sine eo qui illas gravius etiam quam tu ferret. [...] Neque ego nunc de vulgari aut de mediocri, quae tamen ipsa et delectat et prodest, sed de vera et perfecta loquor, qualis eorum qui pauci nominantur fuit. Nam et secundas res splendidiore facit amicitia et adversas partiens communicansque leviores.

¹³ “La cultura barroca externa a Cervantes se centrará también en los temas como la desilusión, el espejo curvado de la opinión y de la mentira, el pesimismo vital, la fatalidad de lo efímero y la lucha inútil, sentimientos todos que son experimentados por los individuos a lo largo de la vida” (Andino Sánchez 2020: 128).

¹⁴ Cic. div. 1, 33, 73: *Cum autem aliquantum progressus esset, subito exaudivit binnitum respexitque et equum alacrem laetus adspexit, cuius in inba examen apium consederat. Quod ostentum habuit hanc vim, ut Dionysius paucis post diebus regnare coeperit.*

Luego, tras la oposición de realidades descritas sobre la apariencia de Dulcinea, contemplada “desde las bardas del corral”, según Sancho, o las “galerías o corredores o lonjas o como las llaman de ricos y reales palacios” (749), según el amo, aparece una alusión a la envidia que, puesto que de fama va el asunto, lleva también la impronta indeleble de la Antigüedad:

¡Oh envidia, raíz de infinitos males y carcoma de las virtudes! Todos los vicios, Sancho, traen un no sé qué de deleite consigo, pero *el de la envidia no trae sino disgustos, rancores y rabias*. (751)

El eslabón literario, utilizado también en el prólogo de esta segunda parte para defenderse¹⁵ de la envidia de su éxito por parte del autor apócrifo del otro *Quijote*, podemos encontrarlo en Séneca:

Séneca, *Sobre la tranquilidad del espíritu* 2, 10-11¹⁶: [...] de aquí también aquel sentimiento de los que detestan su tiempo libre y se quejan de que ellos por sí mismos no tienen nada que hacer, y *aquella celera, tan enemiga de los éxitos ajenos* (pues a la envidia la alimenta la indolencia improductiva, y éstos desean que todos se arruinen porque ellos no pudieron progresar); de esta aversión a los progresos ajenos y de la desesperación por los propios deviene luego *un ánimo irritado* contra la fortuna, *quejoso* de la época, *apartándose a los rincones y recostado sobre su propia pena*, mientras *siente bastío y vergüenza de sí mismo*.

Se entra, pues, de lleno en el tema central de este capítulo, la disertación en torno al valor de la fama unida a la profesión de caballero andante. Para don Quijote

¹⁵ Cervantes contesta a Avellaneda distinguiendo otro tipo de envidia (*livor*), la emulación (*aemulatio*), de la que el de Tordesillas no da cuenta siquiera, y que tiene sus raíces no en las voces de la Iglesia, como evoca su rival, sino en los versos y renglones de los poetas y autores grecolatinos. Se trata de la sana rivalidad, un conato que brota del amor propio, generoso en energía y recursos, para lograr las más altas metas del espíritu humano: “He sentido también que me llame invidioso, y que como a ignorante, me describa qué cosa sea la *invidia*; que, en realidad de verdad, de dos que hay, yo no conozco sino a la *santa*, a la *noble y bien intencionada*” (II, Prólogo, 674).

¹⁶ SEN. *dial.* 8, 2 10-11: [...] *inde ille affectus otium suum detestantium querentiumque nihil ipsos habere quod agant, et alienis incrementis inimicissima invidia (alut enim liuorem infelix inertia et omnes destrui cupiunt, quia se non potuere prouebere); ex hac deinde auersatione alienorum processuum et suorum desperatione obirascens fortunae animus et de saeculo querens et in angulos se retrahens et poenae incubans suae, dum illum taedet sui pigetque*.

“los libros son los modelos de comportamiento y la explicación del mundo humano” (Bernárdez Rodal 1994: 72); y a Sancho no le importa que los historiadores en sus escritos digan de él lo que quisieren, con tal de verse “puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano” (751). De modo que, sin alterar el curso de la narración don Quijote aflora con toda naturalidad información y noticia de los modelos afamados de los antiguos libros griegos y latinos, demostrando un conocimiento cabal de todo un catálogo de personajes de la Antigüedad, que enumera y etiqueta perfectamente. Pues “del mismo modo en que el *Quijote* es hijo del entendimiento de su autor, según Cervantes; el caballero de la Mancha es hijo de sus lecturas” (Barnés Vázquez 2011: 64).

Previamente, don Quijote se remonta a un modelo extremo y negativo de voluntad corrompida por el deseo de alcanzar la memoria de los siglos en la figura de Eróstrato:

También viene con esto lo que cuentan de aquel pastor que puso fuego y abrasó el templo famoso de Diana, contado por una de las siete maravillas del mundo, solo porque quedase vivo su nombre en los siglos venideros; y aunque se mandó que nadie le nombrase, ni hiciese por palabra o por escrito mención de su nombre, porque no consiguiese el fin de su deseo, todavía se supo que se llamaba Eróstrato. (752)

En efecto, Eróstrato fue un pastor de Éfeso convertido en incendiario por mor de obtener fama con ello. Fue responsable de la destrucción del templo dedicado a Artemis (Diana para los romanos) en aquella ciudad, una de las Siete Maravillas del Mundo. Su historia, contada también con la intención de no querer entregar su nombre a la posteridad, aparece en Valerio Máximo, autor de una colección de anécdotas ejemplares muy utilizada por los humanistas¹⁷ y, en particular, por los seguidores de Erasmo de Rotterdam.

¹⁷ “De la fortuna de los *Dicta et facta memorabilia* de Valerio Máximo en la Edad Media, en el Renacimiento, y aun en épocas posteriores, dan cuenta el número de manuscritos y ediciones impresas de la obra, y la frecuencia de su versión a las diversas lenguas modernas. En el primer tercio del siglo XVII, Diego López, traductor al castellano del compendio, informaba de su utilidad para la enseñanza gramática y moral, pues ‘se trae su doctrina en muchos actos públicos. Léese muy de ordinario en las cátedras, donde se enseña la lengua latina, y letras humanas, para que con su doctrina moral se instruyan y adornen los ánimos de los oyentes, y juntamente la deprendan’. A todo ello cabe añadir la elaboración de diversas colecciones a imitación del modelo propuesto por la obra clásica” (Aragüés Aldaz 1993: 267-269).

También los humanistas del Renacimiento europeo gustaban de las colecciones de sentencias, citas, dichos, proverbios y ejemplos como asimismo de obras de tipo filosófico moral (Erasmus, por ejemplo) y de los historiadores latinos como modelos de lengua y estilo, ya que consideraban la historia como obra de arte. (Martín *apud* Máximo 1988: 47)

Cervantes, acreditada su vinculación con el Estudio erasmista de Juan López de Hoyos, muy bien pudo tener delante la obra de Valerio Máximo, publicada en romance bajo el título *De las hystorias romanas et carthagineses et dótras muchas naciones et reynos por orde de vicios et virtudes adicionado nuevamente corregido*, a cargo de Ugo de Urríes, secretario real de Fernando el Católico, cuya edición realizada en Sevilla por Juan Varella de Salamanca data de 1514¹⁸. Esta misma aparece también catalogada con el nº 38 en la biblioteca de su amigo Luís Barahona de Soto (Lara Garrido 1994: 95)¹⁹.

Por tanto, no es de extrañar que se sirva de la información que el escritor latino aporta en su obra para ilustrar magníficamente estos primeros instantes parlamentarios de la tercera salida de don Quijote y Sancho.

Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* VIII, 14 (ext.), 5²⁰: Mas tal avidez de gloria resultó sacrílega: apareció, en efecto, *quien por lo visto quiso incendiar el templo de la Diana de Éfeso para, con la destrucción del hermosísimo monumento, esparcir por todo el orbe terráqueo el nombre de quien, tras ser colocado en el potro de tortura, desveló la locura de su mente*. Y mediante un decreto bien lo habían dispuesto los de Éfeso para borrar la memoria de este personaje

¹⁸ Un ejemplar de esta obra se encuentra conservado en la Biblioteca Provincial de Córdoba, aunque deteriorado con manchas de humedad y óxido (Lara Garrido 1994: 95).

¹⁹ La relación de Cervantes con Barahona es de admiración y reconocimiento, como puede inferirse en el *Canto de Calíope*, incluido en el libro sexto de *La Galatea* (1585), donde aparece el ilustre médico granadino como representante de los poetas del Dauro (Cervantes 1967: 750); también, en 1614, en el capítulo III del *Viaje al Parnaso* (Cervantes/Valbuena 1967: 79); y en 1605, en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote ocupa un lugar su recuerdo —falleció en 1595— con una cita a su obra y a su condición de traductor del poeta latino más elogiado por Cervantes, Ovidio (I, 6, 94-95).

²⁰ VAL. MAX. 8, 14 (ext.), 5: *Illa uero gloriae cupiditas sacrilega: inuentus est enim qui Dianae Ephesiae templum incendere uellet, ut opere pulcherrimo consumpto nomen eius per totum terrarum orbem dissiceretur, quem quidem mentis furorem eculéo inpositus detexit. ac bene consuluerant Ephesii decreto memoriam taeterrimi hominis abolendo, nisi Theopompi magnae facundiae ingenium historiis eum suis comprehendisset.*

tan execrable, si no lo hubiera recogido en sus historias el talento de Teopompo, caracterizado por una gran verbosidad.

Pues, aunque Valerio Máximo no pronuncia el nombre del célebre pirómano, tal vez en la edición castellana, o en otras misceláneas anejas de autores grecolatinos (*Polyanthea* o *Florilegia*) tan en boga en tiempos de Cervantes, el dato acompañaría a la traducción haciendo finalmente perdurable el nombre del malhechor. Lo cierto es que el contexto por donde se mueve el discurso de don Quijote es el mismo que desarrolla el capítulo del escritor latino *Sobre el ansia de gloria (DE CVPIDITATE GLORIAE)*. Y como una cosa lleva a la otra, es lógico que don Quijote traiga a colación la anécdota, más próxima en el tiempo, del Carlos V, de cuando visitó el *Panteón de Roma*:

También alude a esto lo que sucedió al grande emperador Carlo Quinto con un caballero en Roma. Quiso ver el Emperador aquel famoso templo de la Rotunda, que en la antigüedad se llamó *el templo de todos los dioses*, y ahora con mejor vocación se llama de todos los santos, y es el edificio que más entero ha quedado de los que alzó la gentilidad en Roma, y es el que más conserva la fama de la grandiosidad y magnificencia de sus fundadores: él es de hechura de una media naranja, grandísimo en extremo, y está muy claro, sin entrarle otra luz que la que le concede una ventana, o, por mejor decir, claraboya redonda, que está en su cima; desde la cual mirando el Emperador el edificio, estaba con él y a su lado un caballero romano, declarándole los primores y sutilezas de aquella gran máquina y memorable arquitectura; y habiéndose quitado de la claraboya, dijo al Emperador: *‘Mil veces, Sacra Majestad, me vino deseo de abrazarme con vuestra majestad y arrojarme de aquella claraboya abajo, por dejar de mí fama eterna en el mundo’*. ‘Yo os agradezco —respondió el Emperador— el no haber puesto tan mal pensamiento en efeto, y de aquí adelante no os pondré yo en ocasión que volváis a hacer prueba de vuestra lealtad; y así, os mando que jamás me habléis, ni estéis donde yo estuviere’. Y tras estas palabras le hizo una gran merced. (753)

En relación directa con el texto de Valerio Máximo, Cervantes hace traslado del mismo *modus operandi* suscitado por la ambición de fama que el historiador romano había mencionado dos párrafos antes de la referencia a Eróstrato. Pero ahora no ha necesitado el ejemplo original, ya que lo podía ofrecer actualizado en la figura del emperador español Carlo Quinto:

Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables*, VIII, 14 (ext), 4²¹: De entre el número de estos, no sé si entre los primeros, debe contarse Pausanías: pues, después de haberle preguntado a Hermocles de qué modo podía llegar a ser famoso de inmediato y Hermocles haberle respondido que, si *llegara a matar a un hombre famoso, su gloria revertiría sobre él mismo*, acto seguido *Pausanías eliminó a Filipo*, y verdaderamente consiguió lo que había buscado: pues *trascendió a la posteridad que hubiese sido conocido tanto él por su asesinato como Filipo por su virtud*.

Tras la anécdota contemporánea referida, tomada casi a renglón seguido de la presentada igualmente por Valerio Máximo, sigue a continuación un desfile de personajes célebres de la Antigüedad romana mezclados, finalmente, con Hernán Cortés y su magna gesta en el Nuevo Mundo. Cervantes, por boca de su protagonista, subvierte toda línea mental histórica y objetiva que con criterio distinga entre tradición libresca y acontecimientos contemporáneos, entre lectura y realidad. Todo participa del mismo denominador común, *el deseo de alcanzar fama* y adquirir legítimamente un lugar en la memoria de la Humanidad. Esa facilidad de asimilación de ambos territorios, bibliográficos o de la imaginación y vitales o de los hechos, es la que entendemos que le permite cargar y proyectar, catapultándolos en su pluma, los valores universales de los textos clásicos desde su propia época hasta nuestros días.

Quiero decir, Sancho, que *el deseo de alcanzar fama* es activo en gran manera. ¿Quién piensas tú que arrojó a *Horacio* del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tíbre? ¿Quién abrasó el brazo y la mano a *Mucio*? ¿Quién impelió a *Curcio* a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién, contra todos los agüeros que en contra se le habían mostrado, hizo pasar el Rubicón a *César*? (753)

Los personajes citados son todos ejemplos desgranados de los *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo; incluso, manifiestan el mismo contenido ideológico, los fuertes lazos que ligan la fama a la virtud.

²¹ VAL. MAX. 8, 14 (ext.), 4: *Quorum e numero nescio an in primis Pausanias debeat referri: nam cum Hermoclen percontatus esset quonam modo subito clarus posset enadere, atque is respondisset, si aliquem inlustrem uirum occidisset, futurum ut gloria eius ad ipsum redundaret, continuo Philippum interemit, et quidem quod petierat adsecutus est: tam en[im] se parricidio quam Philippus uirtute notum posteris reddidit.*

2a. Horacio Cocles, modelo de héroe valeroso

“¿Quién piensas tú que arrojó a *Horacio* del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tíbre?” (753): La respuesta retórica, ya antedicha, es “el deseo de alcanzar fama”. Se trata de Publio Horacio Cocles, héroe legendario romano del siglo VI a. C. Su personalidad es también recordada por Séneca como el retrato mismo de la virtud:

Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio* XX, 120, 7-8²²: Horacio Cocles solo cubrió el estrechamiento del puente, y ordenó que le cerraran la retirada a su espalda con tal de cortar el paso al enemigo, y se enfrentó a los asaltantes todo el tiempo posible hasta que las vigas arrancadas resonaron con un enorme derrumbamiento. Después que volvió la mirada y se percató de que la patria se encontraba fuera de peligro gracias al peligro de su propia persona, dijo: ‘Si alguien quiere seguirme yendo de esta manera, que venga’, y se arrojó de cabeza no menos ansioso por salir del rápido lecho del río como guerrero armado que sano y salvo y, tras haber mantenido el honor de sus armas victoriosas, volvió tan seguro como si hubiera venido por el puente. Estas hazañas y otras por el estilo nos han mostrado la imagen de la virtud.

Con los mismos rasgos y ejemplo de *fortaleza de espíritu o valentía* (*DE FORTITVDINE*) lo describe también Valerio Máximo.

Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* III, 2, 1 pr.²³: Cuando los etruscos ya irrumpían en la Ciudad por el puente Sublicio, *Horacio Cocles* ocupó una

²² SEN. *epist.* 120, 7-8: *Horatius Cocles solus impleuit pontis angustias adimique a tergo sibi reditum, dummodo iter hosti auferretur, iussit et tam diu prementibus restitit donecreuulsa ingenti ruina tigna sonuerunt. Postquam respexit et extra periculum esse patriam periculo suo sensit, ‘ueniat, si quis uult’ inquit ‘sic euntem sequi’ iecitque se in praeceps et non minus sollicitus in illo rapido alueo fluminis ut armatus quam ut saluus exiret, retento armorum uictricium decoretam tutus redit quam si ponte uenisset. Haec et eiusmodi facta imaginem nobis ostendere uirtutis.*

²³ VAL. MAX. 3, 2, 1 pr.: *Etruscis in urbem ponte sublicio inrumpentibus Horatius Cocles extremam eius partem occupauit totumque hostium agmen, donec post tergum suum pons abrumperetur, infatigabili pugna sustinuit atque, ut patriam periculo inminente liberatam uidit, armatus se in Tiberim misit. cuius fortitudinem dii immortales admirati incolumitatem sinceram ei praestiterunt: nam neque altitudine deiectus quassatus[ue] nec pondere armorum pressus nec nullo uerticis circuitu actus, ne telis quidem, quae undique congebantur, laesus tutum natandi euentum habuit. unus itaque tot ciuium, tot hostium in se oculos conuertit, stupentis illos admiratione, hos inter laetitiam et metum haesitantis, unusque duos acerrima pugna consertos exercitus, alterum repellendo, alterum propugnando distraxit. denique unus urbi nostrae tantum scuto suo quantum Tiberis alueo munimenti attulit. quapropter discedentes Etrusci dicere potuerunt: Romanos uicimus, ab Horatio uicti sumus.*

punta extrema del mismo y aguantó combatiendo infatigablemente a toda la formación de enemigos, hasta que el puente fuera derribado a su espalda, y en el momento en que vio su patria liberada del inminente peligro, *se lanzó con sus armas al río*. Los dioses inmortales, quedando admirados de su valentía, le preservaron su integridad incólume: pues *a pesar de haberse tirado o golpeado desde una altura y aun haberse hundido con el peso de las armas y luego haber sido arrastrado por algún torbellino de la corriente, e incluso haberse visto acosado por los dardos que de todas partes se agolpaban, tuvo el desenlace indemne de su zambullida*. Así pues, él solo hizo girar hacia sí mismo los ojos de tantos conciudadanos y tantos enemigos, estos perplejos de admiración, aquellos vacilantes entre la alegría y el temor, y él solo mantuvo apartado a dos ejércitos enzarzados en un combate durísimo, rechazando a uno y defendiendo al otro. En fin, él solo tan solo con su escudo le procuró a nuestra Urbe la misma protección que el caudal del Tíber. Por eso, al retirarse, los Etruscos pudieron decir: ‘Hemos vencido a los Romanos, pero fuimos vencidos por Horacio’.

2b. Mucio Escévola, modelo de resistencia y pundonor

“¿Quién abrasó el brazo y la mano a Mucio?” (753): Gayo Mucio Escévola aparece en Valerio Máximo en el mismo libro que Horacio Cocles, en el capítulo siguiente, como modelo histórico de *capacidad de sufrimiento* (DE PATIENTIA):

Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* III, 3, 1 pr.²⁴: Se puso ante los ojos la valentía humana mediante las excepcionales obras de hombres y mujeres, y aconsejó que diese un paso al frente la *capacidad de sufrimiento*, no apoyada ciertamente sobre bases más sólidas o menos dotada de espíritu generoso, sino tan unida en semejanza, que podría parecer que ha

²⁴ VAL. MAX. 3, 1 pr.: *Egregiis uirorum pariter ac feminarum operibus fortitudo se oculis hominum subiecit patientiamque in medium procedere hortata est, non sane inferioribus radicibus stabilitam aut minus generoso spiritu abundantem, sed ita similitudine iunctam, ut cum ea uel ex ea nata uideri possit. quid enim his, quae supra retuli, facto Mucii conuenientius? cum a Porsenna rege Etruscorum urbem nostram graui ac diutino bello urgeri aegre ferret, castra eius clam ferro cinctus intrauit immolantemque ante altaria conatus occidere est. ceterum inter molitionem pii pariter ac fortis propositi oppressus nec causam aduentus texit et tormenta quantopere contemneret mira patientia ostendit: perosus enim, credo, dexteram suam, quod eius ministerio in caede regis uti nequisset, iniectam foculo exuri passus est. nullum profecto di inmortales admotum aris cultum adtentioribus oculis uiderunt. ipsum quoque Porsennam oblitum periculi sui ultionem suam uertere in admirationem coegit: nam ‘reuertere’ inquit ‘ad tuos, Muci, et eis refer te, cum uita meam petieris, a me uita donatum’. cuius clementiam non adulatus Mucius tristior Porsennae salute quam sua laetior urbi se cum aeternae gloriae cognomine Scaeuolae reddidit.*

nacido con ella o de ella. Pues, ¿qué se acomoda mejor a estos temas que he traído a colación que la acción de Mucio? Llevando mal que nuestra Ciudad estuviera agobiada por Porsenna, rey de los etruscos, con una guerra penosa y prolongada, entró a escondidas en el campamento con una espada al cinto e intentó matarlo mientras hacía sacrificios ante unos altares. Así, detenido en mitad de la ejecución de su tan piadoso como valiente propósito, no sólo no ocultó el motivo de su llegada, sino que mostró con admirable capacidad de sufrimiento con cuánto desprecio soportaba las torturas: *pues por aborrecimiento, creo, a su mano derecha, porque no había podido hacer uso de su función en el asesinato del rey, la metió en un hornillo y la dejó achicharrarse*. Seguramente los dioses inmortales no vieron con ojos tan atentos ritual alguno que se hubiese acercado a los altares. Incluso al mismo Porsenna habiéndose olvidado del trance sufrido le hizo cambiar su propia venganza en admiración: pues dijo ‘vuélvete, Mucio, y cuéntales a ellos que, aunque hayas atentado contra mi vida, yo te he perdonado la vida’. Mucio no le dio las gracias por su clemencia, y más entristecido por la salvación de Porsenna que contento por la suya se volvió a la Ciudad con el apodo de fama eterna de Escévola²⁵.

Su acción ejemplar es comentada por Marcial²⁶ y, también, por Séneca:

Séneca, *Epístolas a Lucilio* III, 24, 5²⁷: Mucio puso su mano en las llamas. Doloroso es quemarse, ¡cuánto más doloroso si te duele cuando eres tú quien te lo provocas! Contemplas a un hombre sin estudios, desprovisto de doctrina alguna ante la muerte y el dolor, formado tan sólo por la

²⁵ “El zurdo”, de *scaevus*, en griego *σκαίος*, por el uso *obligado* de la mano izquierda.

²⁶ Marcial, *Epigramas* I, 21, 5-6: La mano que Mucio pudo quemar sin importarle el fuego, / no pudo mirarla Porsena (Mart. *epigr.* 1, 21, 5-6: *urere quam potuit contempto Mucius igne, / banc spectare manum Porsena non potuit*). El poeta Marcial es citado más adelante por el Caballero del Verde Gabán como lectura habitual y minuciosa de su hijo: “Todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Iliada*; si Marcial anduvo deshonesto o no en tal epigrama” (II, 16, 824).

²⁷ SEN. *epist.* 24, 5: *Mucius ignibus manum imposuit. Acerbum est uri: quanto acerbius si id te faciente patiaris! Vides hominem non eruditum nec ullis praeceptis contra mortem aut dolorem subornatum, militari tantum robore instructum, poenas a se irriti conatus exigentem; spectator destillantis in hostili foculo dexteræ stetit nec ante removit nudis ossibus fluentem manum quam ignis illi ab boste subductus est. Facere aliquid in illis castris felicius potuit, nihil fortius. Vide quanto acrior sit ad occupanda pericula virtus quam crudelitas ad irroganda: facilius Porsina Mucio ignovit quod voluerat occidere quam sibi Mucius quod non occiderat.*

entereza militar, que exige para sí el castigo a su intento inútil; *de pie estuvo como espectador de su diestra derritiéndose en el hornillo enemigo, y no apartó la mano que se desbacia entre los desnudos huesos hasta que el enemigo se la retiró del fuego.* Pudo llevar a cabo en aquel campamento algo más favorable, pero nada más valeroso. Fíjate cuánto más dura es la virtud para encajar los peligros que la crueldad para imponérselos: con más facilidad Porsena le concedió el perdón a Mucio por haber intentado asesinarlo, que Mucio a sí mismo por no haberlo asesinado.

2c. Marco Curcio, modelo de sacrificio por el bien común

“¿Quién impelió a Curcio a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma?” (753). El tercer personaje, Marco Curcio, es protagonista de una leyenda romana de los primeros tiempos de la República, en la que descuellan por su amor a la patria. Valerio Máximo la refiere en el capítulo dedicado a las *muestras de devoción para con los padres, hermanos y la patria (DE PIETATE ERGA PARENTES ET FRATRES ET PATRIAM)*, al punto de dar espontáneamente su vida por ella:

Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* V, 6, 2 pr.²⁸: Habiéndose hundido la tierra en medio del foro con un enorme y repentino socavón y tras haberse pronosticado que este tan sólo podía rellenarse con aquello por lo que el pueblo romano era el más poderoso, Curcio, un muchacho de espíritu y familia muy nobles, interpretó que nuestra Ciudad sobresalía principalmente por su valor y sus armas y, equipado con las insignias militares, subió al caballo y, aplicando las espuelas con furia, lo precipitó hacia aquella sima; sobre él todos los ciudadanos lanzaron a porfía frutos por mor de honrarlo y, a continuación, el suelo recuperó su antigua apariencia.

2d. Julio César, modelo de perseverancia frente a los obstáculos del Destino

“¿Quién, contra todos los agüeros que en contra se le habían mostrado, hizo pasar el Rubicón a César?” (753): Por último, extraído probablemente de los *Facta et dicta memorabilia*

²⁸ VAL. MAX. 5, 6, 2: *Cum autem in media parte fori uasto ac repentino hiatus terra subsideret responsumque esset ea re illum tantum modo compleri posse, qua populus Romanus plurimum ualeret, Curtius et animi et generis nobilissimi adulescens interpretatus urbem nostram uirtute armisque praecipue excellere, militaribus insignibus ornatus equum conscendit eumque uehementer admotis calcaribus praecipitem in illud profundum egit, super quem uniuersi ciues honoris gratia certatim fruges iniecerunt, continuoque terra pristinum habitum recuperauit.*

y del mismo libro VI sobre los *prodigios o avisos de los dioses* (*DE PRODIGIIS*), don Quijote cita también a César sin aclarar que es el consabido Cayo Julio César, que desoyó no a los dioses, sino al Senado, que le había ordenado no cruzar el Rubicón. Nuestro caballero andante troca la desobediencia al mandato senatorial por los supuestos avisos de los dioses. Además, según cuenta Suetonio el prodigio junto al Rubicón no es negativo, sino positivo, por lo que llama la atención de nuevo el uso literario que hace Cervantes del material clásico a su disposición:

Suetonio, *Vida de los Doce Césares. Vida de Julio César* 31-32²⁹: Y tras encontrarse con las cohortes junto al río Rubicón, que era la frontera de esta provincia, se detuvo un momento, y reflexionando sobre la magnitud de lo que estaba organizando, se volvió hacia sus partidarios y dijo: ‘Todavía ahora podemos dar la vuelta; pero si cruzamos el puente, todo tendrá que arreglarse con las armas’. Mientras vacilaba se le presentó el siguiente portento: un sujeto de una hermosura y tamaño extraordinario apareció de repente sentándose en un sitio cercano tocando una flauta; como habían acudido para oírlo además de pastores muchísimos soldados también desde los puestos de guardia y entre éstos también los trompeteros, le quitó una tuba a uno, saltó al río e improvisando un toque de trompeta con un gran soplo se dirigió a la orilla contraria. Entonces César dijo: ‘*Vayamos hacia donde las señales de los dioses* y la iniquidad de los enemigos *nos llama*. La suerte está echada’, afirmó.

Cervantes mezcla y sustituye apostas los agüeros favorables del propio César con los negativos que sí tuvo reiteradamente su contrincante, Pompeyo el Grande. Tal apaño no hace más que confirmar que las fuentes que ha podido manejar son ambas, Valerio Máximo y Suetonio, y que las subvierte *artísticamente* para convertirlas en elementos que ilustran el perfil de la mente confusa y atragantada por tantas lecturas de su personaje principal. De este modo, haciendo un cruce paródico, a sabiendas de que pocos podrían descubrir tamaño trampantojo filológico, sin necesidad de salirse de las sendas de los autores clásicos toma y recicla una y otra noticia de las señales y agüeros de los dioses en torno a Julio César para sus fines expresivos y literarios.

²⁹ Suet. *Iul.* 31-32: *Consecutusque cohortis ad Rubiconem flumen, qui prouinciae eius finis erat, paulum constitit, ac reputans quantum moliretur, conuersus ad proximos: ‘etiam nunc’, inquit, ‘regredi possumus; quod si ponticulum transierimus, omnia armis agenda erunt.’ Cunctanti ostentum tale factum est. quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedens repente apparuit harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosiliuit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus pertendit ad alteram ripam. tunc Caesar: ‘eatur’, inquit, ‘quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas uocat. Iacta alea est’, inquit.*

Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* I, 6, 12 pr.³⁰: También Júpiter Todopoderoso había advertido abundantemente a *Cneo Pompeyo* que no intentara probar la suerte última de la guerra con *Gayo César*, lanzándole rayos de mal agüero a su ejército mientras regresaba de Dirraquio, oscureciéndose los estandartes con enjambres de abejas, trastornando los corazones de los soldados con una súbita tristeza, con terrores nocturnos de la totalidad del ejército y con la fuga de las víctimas de los propios altares.

3. El destino reservado a los grandes hombres y al mundo, según Cicerón y Séneca

Remata finalmente don Quijote su discurso respecto a la fama parafraseando un pasaje de *El sueño de Escipión*, aquel que relativiza la precariedad de la volátil fama de cualquiera frente a la eternidad de las almas de los grandes personajes históricos:

Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que *los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes*, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza. (754)

Ligada a la gloria eterna en las regiones celestes está *la defensa de la justicia y la ley*, tesis que aprovecha igualmente don Quijote como propia de los caballeros andantes:

Cicerón, *Sobre la república (El sueño de Escipión)* VI, 13, 3³¹: Pero para que estés más predispuesto a proteger la república, ten así por cierto que para *todos los que hayan protegido a la patria, le hayan prestado ayuda y la hayan engrandecido, hay un lugar destinado en el cielo, donde los bienaventurados disfrutan de una vida eterna*; pues, para aquel dios supremo que rige todo mundo no hay nada que se haga efectivamente en la tierra con más aceptación que

³⁰ VAL. MAX. 1, 6, 12 pr.: *Cn. etiam Pompeium Iuppiter omnipotens abunde monuerat ne cum C. Caesare ultimam belli fortunam experiri contenderet, egresso a Dyrrachio aduersa agmini eius fulmina iaciens, examinibus apium signa obscurando, subita tristitia implicatis militum animis, nocturnis totius exercitus terroribus, ab ipsis altaribus hostiarum fuga.*

³¹ CIC. rep. 6, 13, 3: *'Sed quo sis, Africane, alacrior ad tutandam rem publicam, sic habeto, omnibus, qui patriam conservaverint, adiuverint, auxerint, certum esse in caelo definitum locum, ubi beati aeterno fruuntur; nihil est enim illi principi deo, qui omnem mundum regit, quod quidem in terris fiat, acceptius quam concilia coetusque hominum iure sociati, quae 'civitates' appellantur; harum rectores et conservatores hinc profecti huc revertuntur'.*

las congregaciones y asociaciones de hombres vinculados jurídicamente, que se denominan ‘ciudades’; *sus gobernantes y protectores marcharon de aquí y regresan aquí*.

Por otro lado, el hecho de que la fama humana no es eterna y perdurable por mor de la propia naturaleza de los acontecimientos terrenales, expuestos a vaivenes y cambios que pueden llegar a destruir no sólo la memoria sino la propia existencia de la vida humana, aparece igualmente en varios párrafos más abajo: “[...] la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con *el mismo mundo, que tiene su fin señalado*” (754). También en ese extremo, aparte del apocalipsis evangélico que anuncia el fin de los tiempos, pudo hacerse eco del texto ciceroniano.

Cicerón, *Sobre la república (El sueño de Escipión)* VI, 20, 22-23³²: Y, a su vez, *los mismos que hablan de nosotros, ¿por cuánto tiempo hablarán?* Es más, aunque aquella descendencia de futuros hombres desee después transmitir los elogios de uno cualquiera de nosotros retomados de sus padres, sin embargo, *debido a las inundaciones y combustiones de la Tierra, que es obligado que sucedan en un momento determinado, no podemos conseguir una gloria no ya eterna, sino ni siquiera duradera*.

Abundando en la afirmación respecto a que el mundo tiene un final señalado existe también un texto de Séneca que lo asocia también al esplendor efímero de los grandes Estados:

Séneca, *Epístolas a Lucilio* VIII, 71, 15-16³³: Así pues, como Marco Catón, cuando haya recorrido en su mente su época, dirá: *‘Todo el género humano,*

³² CIC. *rep.* 6, 20, 22-23: *Ipsi autem, qui de nobis loquuntur, quam loquentur diu? Quin etiam si cupiat proles illa futurorum hominum deinceps laudes unius cuiusque nostrum a patribus acceptas posteris proderet, tamen propter eluviones exustionesque terrarum, quas accidere tempore certo necesse est, non modo non aeternam, sed ne diuturnam quidem gloriam assequi possumus.*

³³ SEN. *epist.* 71, 15-16: *Itaque ut M. Cato, cum aevum animo percucurrerit, dicet, ‘omne humanum genus, quodque est quodque erit, morte damnatum est; omnes quae usquam rerum potiuntur urbes quaeque alienorum imperiorum magna sunt decora, ubi fuerint aliquando quaeretur et vario exitii genere tollentur: alias destruent bella, alias desidia paxque ad inertiam versa consumet et magnis opibus exitiosa res, luxus. Omnes hos fertiles campos repentini maris inundatio abscondet aut in subitam cavernam consistentis soli lapsus abducat. Quid est ergo quare indignetur aut doleam, si exiguo momento publica fata praecedo?’ Magnus animus deo pareat et quidquid lex universi iubet sine cunctatione patiat: aut in meliorem emittitur vitam lucidius tranquilliusque inter divina mansurus aut certe sine ullo futuro incommodo, si naturae remiscebitur et revertetur in totum.*

todo el que es y todo el que será, está condenado a muerte; todas las ciudades que tienen posesiones sin restricción y las que son grandes ornatos de imperios ajenos, se preguntará un día dónde se hallaron y serán asoladas por diversa forma de aniquilación: a unas las destruirán las guerras, a otras las consumirá la desidia, la paz convertida en pereza y, la causa mortífera para las grandes opulencias, el lujo. Todos estos fértiles campos los cubrirá una inundación de improviso del mar o los empujará a un repentino agujero un corrimiento del suelo que se hunde. ¿Qué motivo, por tanto, hay para indignarme o apenarme, si por un pequeño instante me adelanto al destino general? Un alma grande debe obedecer a Dios y, cualquier mandato que la ley del universo dicte, debe asumirlo sin vacilación: o se marcha a una vida mejor para habitar con más lucidez y tranquilidad entre los seres divinos o para estar verdaderamente sin ninguna incomodidad si se vuelve a mezclar y regresa al todo.

4. La distorsión intencionada de datos bibliográficos

Cede, a continuación, Cervantes la palabra a Sancho para enturbiar deliberadamente la autoridad y notable colección de personajes famosos de la antigüedad romana esgrimida por su amo. No obstante, deja entrever, desde su supuesta ignorancia, que ha reconocido a *Julio César* en la alusión a *César* y su episodio específico del paso del Rubicón y que, además, conoce el apelativo genérico de los Césares asociándolo, a su vez, por contigüidad, también con el segundo cognomen honorífico distintivo de Octavio César Augusto: “Dígame, señor —prosiguió Sancho—: *esos Julios o Agostos, y todos esos caballeros hazañosos que ha dicho, que ya son muertos, ¿dónde están agora?* (754).

Don Quijote responde con la información de cualquier visitante que hubiera viajado a la Roma de su tiempo, y añade junto a los monumentos funerarios de Julio César y del emperador Adriano, una de las Siete Maravillas del Mundo, la tumba del rey Mausolo:

—Los sepulcros de los gentiles fueron por la mayor parte suntuosos templos: las cenizas del cuerpo de *Julio César* se pusieron sobre una pirámide de piedra de desmesurada grandeza, a quien hoy llaman en Roma *la Aguja de San Pedro*; al emperador *Adriano* le sirvió de sepultura un castillo tan grande como una buena aldea, a quien llamaron *Moles Hadriani*, que ahora es el castillo de Santángel en Roma; *la reina Artemisa sepultó a su marido Mausoleo* en un sepulcro *que se tuvo por una de las Siete Maravillas del Mundo.* (755)

La noticia del rey Mausolo, sin decir el nombre del sepulcro, aparece recogida en Cicerón³⁴ para describir el lastimoso luto de la reina Artemisia, responsable de su edificación, como ejemplo de un mal que es considerado reciente mientras perdura en quien lo sufre hasta acabar definitivamente con su vida:

Cicerón, *Disputaciones Tusculanas* III, 75³⁵: De igual modo aquella *Artemisia*, esposa de Mausolo, rey de Caria, que hizo construir aquel célebre sepulcro en Halicarnaso, estuvo de luto durante el tiempo que vivió y, afectada también por el mismo, se consumió. Para ella su disposición siempre era reciente cada día; y deja de llamarse finalmente reciente sólo cuando se ha secado con el tiempo.

Aunque Cervantes pudo tener también presente la lectura de Valerio Máximo³⁶, es en Plinio, muy utilizado también por el alcalaíno (Andino Sánchez 2008: 309-321), donde aparece, además de la condición de “Maravilla del Mundo”, a la que alude el compilador latino y que no aparece en Cicerón, el nombre de “Mausoleo” aplicado al monumental sepulcro de forma única y exclusiva; dato que nos permite considerar que pudo ser esta la referencia literaria original que el alcalaíno alteró para caracterizar una vez más la habitual y atropellada memoria lectora de su personaje:

Plinio el Viejo, *Historia natural* XXXVI, 5, 30³⁷: De su misma edad tuvo Escopas a Briaxis, Timoteo y Leocaris, de los que hay que hablar

³⁴ También en el *Menipo o Necromancia* de Luciano (Lvc. *Nec.* 17) y en Marcial (MART. *epigr.* 1, 5).

³⁵ Cic. *Tusc.* 3,75: *Ut Artemisia illa, Mausoli Cariae regis uxor, quae nobile illud Halicarnasi fecit sepulcrum, quam diu vixit, vixit in luctu eodemque etiam confecta contabuit. Huic erat illa opinio cotidie recens; quae tum denique no den appellatur recens, cum vetustate exaruit.*

³⁶ Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* IV, 6 (ext), 1: También hay amores de gente extranjera justificados que no han quedado arrumbados por las tinieblas del desconocimiento, de los que bastará tener referencia de unos pocos. Cuánto echó en falta Artemisia, la reina del pueblo de Caria, a su esposo *Mausolo*, arrebatado por el hado, es superfluo decirlo mencionando la magnificencia de honores de toda índole que le rindió después y la *grandiosidad del monumento que fue hasta elevado a la categoría de las Siete Maravillas*. (VAL. MAX. 4, 6 (ext), 1: *Sunt et alienigeni amores iusti obscuritate ignorantiae non obruti, e quibus paucos attigisse satis erit. gentis Cariae regina Artemisia uirum suum Mausolum fato absumptum quantopere desiderau[er]it leue est post conquisitorum omnis generis honorum monumentique usque ad vii miracula proeucti magnificenciam argumentari*).

³⁷ PLIN. *nat.* 36, 5, 30: *Scopas habuit eadem aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen, de quibus simul dicendum est, quoniam pariter caelavere Mausoleum. sepulcrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo, Cariae regulo, qui obiit olympiadis CVII anno secundo. opus id ut esset inter septem miracula, hi maxime fecere artifices.*

simultáneamente, porque esculpieron a la par el *Mausoleo*. *Este sepulcro fue construido por su esposa Artemisia a Mausolo*, joven rey de Caria, que falleció en el año segundo de la Olimpiada 107. Estos artistas contribuyeron muchísimo a *que tal obra estuviera entre las Siete Maravillas*.

5. La ingeniosa intertextualidad del Quijote

Tras el despliegue de motivos sacados de los libros paganos, en el mismo juego de oposiciones que lleva desarrollando nuestro autor desde el capítulo anterior, Sancho desvirtúa el tema debatido comparando los santos y grandes personajes de la Santa Madre Iglesia con los caballeros andantes, en cuanto a rendir mayor y mejor fama “que la que dejaron y dejaren cuantos emperadores gentiles y caballeros andantes ha habido en el mundo” (756). Mezcla así la simpleza natural del escudero con la erudición humanista desplegada por el amo, pero extremando sus consecuencias hasta el desatino. Pues llega a proponer en su disparatada alocución que para alcanzar esa fama de la que habla, mejor sigan ambos el camino efectivo y más eficaz de la consagración monacal:

—Quiero decir —dijo Sancho— que *nos demos a ser santos y alcanzaremos más brevemente la buena fama que pretendemos*; y advierta, señor, que ayer o antes de ayer (que según ha poco, se puede decir desta manera) canonizaron o beatificaron dos frailecitos descalzos. [...] Así que, señor mío, *más vale ser humilde frailecito*, de cualquier orden que sea, *que valiente y andante caballero*; más alcanzan con Dios dos docenas de disciplinas que dos mil lanzadas, ora las den a gigantes, ora a vestiglos o a endriagos. (757)

Don Quijote tendrá que reconducir la argumentación de su escudero asimilando el anhelo de fama del ámbito seglar a la beatitud piadosa del ámbito religioso como señas propias y unívocas de la caballería andante, no sabemos si en un gesto de ironía o parodia de su autor ante la dualidad manifiesta del mundo pagano evocado y el mundo eclesiástico inmediato, o de auténtica devoción por el ejercicio de las armas implantado en el recuerdo siempre vivo de su antigua vida de soldado. La interpretación, como nos tiene acostumbrados Cervantes, es ambigua y ambivalente.

—Todo eso es así —respondió don Quijote—, pero no todos podemos ser frailes, y *muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo: religión es la caballería, caballeros santos hay en la gloria*. (757)

Dicho esto, la conversación, preñada y sublimada de lecturas de héroes de la Antigüedad, acaba en este sincretismo propio de la época imperial de la España de su siglo, y que por mor de don Quijote se convertirá también en la visión universal dentro y fuera de nuestras fronteras, al simbolizarse en la fusión de las imágenes de la Cruz y la Espada la divisa de la nación española³⁸.

En definitiva, a modo de botón de muestra, estos dos capítulos son un ejemplo del vertido e infiltración de escritores y temas de la Antigüedad, con los que Cervantes de forma sutil y creativa va confiriendo el carácter especial y específico de obra admirada mundialmente y en toda época. Así cincela y define dialécticamente a los personajes por rasgos opuestos, que pueden resumirse en la confrontación de dos mundos: el de los libros y el de la vida. Y, sin alterar el relato, integrándolos en el discurso, asocia e introduce intertextualmente pasajes anecdóticos, poéticos, históricos, filosóficos de Horacio, Cicerón, Séneca, Plinio y Suetonio, como modelos de referencia del mundo libresco, que colisiona frontalmente contra el mundo vital escenificado. De este modo, valiéndose de Valerio Máximo, expone el papel de la *fama* a través de las virtudes del “valor guerrero”, “la capacidad de sufrimiento”, “el sacrificio por los demás” y “la perseverancia contra toda inclemencia del destino”. Con este fin aparecen citados los arquetipos de Horacio Cocles, Mucio Escévola, Marco Curcio y Julio César. Todos son paradigmas clásicos que Cervantes recoge y aplica como luminarias literarias sobre las ingenuas expectativas de sus protagonistas, haciendo desde su grandeza literaria una parodia al choque con su realidad existencial³⁹. Pues la virtud que convierte al *Quijote* en una obra clásica reside precisamente en su capacidad de situar los avatares de la existencia de sus personajes en una dimensión colectiva y esencial del género humano; objetivo que el *Quijote* alcanza, entre otros recursos, mediante la voz ingeniosamente subrogada de los autores grecolatinos.

Hoy, desde el tamiz *romántico* que mantiene todavía en herencia nuestra época (Barnés Vázquez 2013: 205), seguimos apreciando lo admirable de su sensibilidad, precisamente, porque Cervantes supo acercar ese candil europeo de valores universales de Grecia y Roma a los labios inocentes y generosos del simpár don Quijote.

³⁸ “Cervantes (en el Romanticismo alemán) tiene tanto éxito, en parte, por reencarnar los *ideales cristianos y caballerescos medievales*” (Porqueras Mayo 2003: 98).

³⁹ Incluso, la misma técnica de caricaturizar los textos de las autoridades clásicas le da toda libertad y permite jugar con situaciones sorprendentes y novedosas; y, de paso, habilita un espacio literario para discurrir divertidamente sobre lo que un lector vulgar y corriente no tendría paciencia de oír a un personaje cuerdo: “Como recurso narrativo, Cervantes utilizó la parodia como elemento cómico, como instrumento para conseguir la risa y la complicidad del lector, pero también para conseguir su supuesta finalidad didáctica” (Bernárdez Rodal 2000: 135-136).

Bibliografía

- ARAGÜÉS ALDAZ, José. “El modelo de Valerio Máximo y la configuración de las colecciones de “exempla” renacentistas”. *Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Eds. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea. Cádiz: Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, 1993. 267-282.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. Madrid: Ed. Gredos, 1966.
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008. <http://hera.ugr.es/tesisugr/17662163.pdf> [25/03/22]
- “Los dos primeros capítulos de la Segunda Parte del Quijote: la cultura clásica al servicio de la tarea narrativa”. *Colindancias* n° 11 (2020): 123-150.
- BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio. “Cervantes y Virgilio: de Mayans a Schlegel”. *Analecta Malacitana*, número extraordinario, anejo XC de la revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras, publicado bajo el título de “La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)”. Eds. Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado y Marta González González. Málaga: Univ. Málaga. 2013. 191-209.
- , “Las identidades librescas de Don Quijote”. *Liburna* N° 4 (2011) (Ejemplar dedicado a: “Más allá de los signos”: Homenaje a Jaime Siles): 61-67.
- , “Yo he leído en Virgilio”: *la tradición clásica en el “Quijote”*. Prólogo de Jean Canavaggio. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. *Don Quijote, el lector por excelencia (Lectores y lectura como estrategia de comunicación)*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2000.
- BLASCO, Javier. “Cervantes y la lectura de la realidad”. *Antología. Coloquio Cervantino Internacional del I al XXI (1989-2010)*. Guanajuato (México): Ed. Museo Iconográfico del Quijote. 2015. 27-42.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (2 vols.). Ed. del Instituto Cervantes 1605-2005. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2004.
- , *Obras Completas*. Recopilación, estudio preliminar, prologos y notas por Ángel Valbuena Prat. Madrid: Ed. Aguilar, 1967.
- EGIDO, Aurora. El diálogo de las lenguas en la “Segunda Parte del Quijote”. *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (vol. 1). Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2018. 29-63.
- LARA GARRIDO, José. *La poesía de Luís Barabona de Soto (Lírica y Épica del Manierismo)*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1994.
- MÁXIMO, Valerio. *Los nueve libros de hechos y dichos memorables*. Introducción, traducción y notas de Fernando Martín Acera. Madrid: Ed. Akal, 1988.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Menéndez* (2ª ed. aumentada). Madrid: Cuadernos literarios, 1924.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. Cervantes y la novela del Barroco. Edición, introducción y notas de José Lara Garrido. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2003.

Textos originales en latín⁴⁰

- CICERO, M. Tullivs. *Laelius de amicitia*. Texto original en latín. The Latin Library. <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/amic.shtml> [07/03/2022]
- , *De divinatione*. Texto original en latín. The Latin Library. <https://thelatinlibrary.com/cicero/divinatione.shtml> [12/02/2022]
- , *De re publica*. Liber VI (Scipionis Somnium). Texto original en latín. The Latin Library. <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/repub6.shtml> [03/03/2022]
- , *Tusculanae disputationes*. Texto original en latín. The Latin Library. <https://thelatinlibrary.com/cicero/tusc.shtml> [07/02/2022].
- HORATIVVS FLACCVS, Quintvs. *Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit* Eduardus C. Wickham, *editio altera curante* H.W. Garrod. Oxford: Oxford University, (1901) 1984.
- MARTIALIS, M. Valerivs. *Epigrammata*. Liber I. Texto original en latín. The Latin Library. <https://www.thelatinlibrary.com/martial/mart1.shtml> [04/04/2022]
- PLINIVS SECVNDVS (MAIOR), Caivs. *Historia Naturalis*. Texto en latín. https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/pliny_the_elder/home.html [23/03/2022]
- SENECA, L. Annevs. *Epistolae Morales ad Lucilium*. Liber III. Texto original en latín. The Latin Library. <https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep3.shtml> [21/03/2005]
- , *Epistolae Morales ad Lucilium*. Liber V. Texto original en latín. The Latin Library. <https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep5.shtml> [21/03/2022]
- , *Epistolae Morales ad Lucilium*. Liber VIII. Texto original en latín. The Latin Library. <https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep8.shtml> [21/03/2022]
- , *Epistolae Morales ad Lucilium*. Libri XIV-XV. Texto original en latín. The Latin Library. <https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep14-15.shtml> [21/03/2022]

⁴⁰ Los textos latinos son en su mayoría ediciones a disposición en internet con objeto de que cualquier persona interesada pueda cotejarlos de manera cómoda e inmediata con la correspondiente traducción realizada por el autor del libro. Así mismo, todas las citas literarias en griego o en latín aparecen referenciadas según el *Thesaurus linguae Latinae* (TLL) y pueden ser localizadas fácilmente en cualquier publicación, tanto en lengua original como en sus traducciones a cualquier idioma.

- , *Epistulae Morales ad Lucilium. Liber XX*. Texto original en latín. The Latin Library. <https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep20.shtml> [21/03/2022]
- , *De tranquillitate animi*. Texto original en latín. The Latin Library: <https://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.tranq.shtml> [27/03/2022]
- SUETONIO TRANQUILO, C. *Vida de los Doce Césares*. Vol. I (lib. I y II). Edición bilingüe. Texto traducido por Mariano Bassols de Climent. Madrid: C.S.I.C., 1990.
- VALERIVS MAXIMVS, Pvbliivs. *Factorvm et dictorum memorabilium libri novem*, Texto original en latín. The Latin Library. <https://www.thelatinlibrary.com/valmax.html> [10/03/2022]

John O’Kuinghttons Rodríguez

Universidad de São Paulo

El ejercicio de la verosimilitud y el decoro en los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda

The application of verisimilitude and decorum in Cervantes’ and Avellaneda’s *Quixotes*

Recibido: 9.12.2022 / **Aceptado:** 31.12.2022

Resumen: Analizamos la aplicación de las premisas preceptivas de decoro y verosimilitud en los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda, observando particularmente en este último las repercusiones ideológicas de su ejercicio. El análisis se sostiene en postulados del *Ars* horaciano, la preceptiva de Pinciano, y las directrices aristotélicas de donde emanan dichos principios. Asimismo, y a modo preliminar, situaremos la prerrogativa de la imitación como práctica inherente del oficio literario en el siglo XVII al tiempo que reflexionaremos sobre la evolución histórica de los conceptos de influencia y originalidad. Finalmente nos referiremos a la risa como efecto de la pragmática del decoro.

Palabras clave: influencia, imitación, decoro, verosimilitud, ideología, risa.

Abstract: This paper analyzes the application of the preceptive premises of decorum and verisimilitude in Cervantes’ and Avellaneda’s *Quixotes*, with special attention to the ideological resonances in the last one. The analysis is supported by the Horacian *Ars*, Pinciano’s preceptive, and the Aristotelian background from which these concepts emerge. Besides, as a preliminary context, we will situate the act of imitation as an inherent practice of the literary world in the 17th century and we will also reflect on the historic evolution of the concepts of influence and originality. Finally, we will refer to laugh as an effect of the pragmatics of decorum.

Key words: influence, imitation, decorum, verisimilitude, ideology.

Imitación e influencia

El ejercicio del decoro y la verosimilitud como premisas preceptivas durante los siglos áureos repercutieron, creemos, significativamente en la composición de los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda y, consecuentemente, en sendas orientaciones ideológicas¹.

La obra que Avellaneda emprendió sobre la base del modelo cervantino es probablemente una de las continuaciones o imitaciones más fecundamente comentadas de la historia de la literatura española. Sobre ella se han vertido diversos tipos de juicios, desde los más denigratorios hasta los más apologéticos, y las pesquisas sobre la identidad de su gestor han concitado no pocos análisis, diatribas, propuestas, tachados y conclusiones. Como lo han destacado autores como Gómez Canseco (Fernández de Avellaneda 2005) y Suárez Figaredo (2004), el escritor que se refugió en el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda no era un desconocedor de la retórica y la poética que dictaba la literatura de la época. En el exordio de su novela, v.gr., se preocupa con no velada conciencia de justificar su imitación como práctica de derecho constituido en los concilios literarios de su tiempo. No obstante, y coexistiendo con ello, en los albores del siglo XVII la propiedad de los autores sobre sus textos comenzaba a emanciparse de los ecos medievales que defendían la colectividad de lo que hoy llamaríamos obras de creación. Hasta el tiempo presente, nociones que creemos tan reconocibles como autor, imitación u originalidad han trasegado siglos que han limado, y aun modificado, los fundamentos de sus acepciones. Vale, por ello, tener en cuenta un eje conceptual diacrónico que nos permita acercarnos a los trabajos de los atardeceres renacentistas con una fiabilidad suficiente de comprensión que al mismo tiempo no nos exponga al acecho de interpretaciones imprecisas. Ejemplo de estos riesgos es el de medir las obras del siglo XVII (y en lo concreto la novela de Avellaneda) empleando los mismos criterios que se activan en nuestras percepciones con las modernas inteligencias de plagio o

¹ El presente trabajo es un extracto adaptado de nuestra tesis doctoral aún inédita, disponible en O’Kuinghttons Rodríguez, John Lionel. *Intersticios ideológicos en los Quijotes de Cervantes, Avellaneda y Montalvo: un estudio comparativo sobre las representaciones sociales dominantes en las obras* (2015). En consecuencia, la fundamentación teórica de este artículo se basa en dicho estudio, especialmente lo que atañe al concepto de ‘ideología’, para el cual sigo el modelo propuesto por Teun van Dijk, para quien “Las ideologías se pueden definir sucintamente como la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo. Esto significa que las ideologías les permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia” (21).

imitación². Un concepto que parece cumplir con la conveniencia de un eje común de entendimiento diacrónico es el de influencia, que comentamos en breves líneas.

El crítico norteamericano Harold Bloom ha pensado en la influencia sustentado en una historiografía de la creación literaria y ha concluido que esta puede definirse como el “amor literario, atenuado por la defensa” (2011: 23). A ello ha agregado que este vector del flujo creativo ha sido tradicionalmente reducido a un estudio de las fuentes e idealizado como un proceso benigno, desprovisto de tensiones entre modelos y seguidores. El autor entiende que en nuestra tradición cultural la competencia ha sido un factor fundamental para la creación y que en esta comunicación “un poeta poderoso no busca simplemente derrotar al rival, sino afirmar la integridad de su propio yo como escritor” (23). Al revisar estas preliminares se comprende que no parece haber sido otra la relación artística que predominó entre Cervantes y Avellaneda. A este respecto cabe añadir la opinión del mismo Bloom sobre el artista como imitador de otro artista:

Toda influencia literaria es laberíntica. Los epígonos recorren el laberinto como si pudieran encontrar una salida, hasta que los más poderosos entre ellos comprenden que los meandros del laberinto son todos internos. Ningún crítico, por generosos que sean sus motivos, puede ayudar a alguien que lea profundamente a escapar del laberinto de la influencia. (52)

A tenor de la influencia, y como el mismo Avellaneda argumenta en su amago de auto justificación, no era infrecuente ni cuestionable que en el siglo XVII un autor se valiera de materiales ajenos para la construcción de sus obras. Aun cuando para Cervantes esta prematura apropiación lesionaba sus aspiraciones de reconocimiento

² Sobre la necesidad de establecer debida distancia diacrónica para un concepto como imitación, Blas Matamoro ha dejado constancia de que “En estos años, el vocabulario tiende a identificar la invención o ficción con la imitación (en sentido horaciano: mimetizarse con los maestros). Por aquí, Cervantes permite matizar: nunca la imaginación repite al modelo, siempre lo traiciona y lo parodiza, acaso porque la historia castiga en el tinglado de la farsa cualquier intento de repetición. Y la parodización de los géneros novelescos en el *Quijote* así lo prueba. De algún modo, la verosimilitud de la parodia proclama la inverosimilitud del modelo, o la instituye al parodizarlo. Las ficciones caballerescas se tornan inverosímiles en el contexto del *Quijote*. No lo eran en su momento, pero las vuelve tales la relectura cervantina. Otro adelanto del maestro, el género se crea en la lectura, nunca está dado por el texto. Es el lector el sujeto de la generación del texto” (1987: 88). Un examen similar sobre la imitación como proceso que no debe confundirse con la copia o la repetición figura en el trabajo de Fera Zitelli (2009), en el que a propósito de Petrarca se destaca el principio de que el imitador busca ser similar, pero no igual a su modelo. Para reflexionar sobre el determinismo de las circunstancias temporales en la imitación de Avellaneda ver Villalobos (2017).

institucional como creador, es probable que este no haya sido el principal motivo con que objetó a su imitador sino dos actitudes que herían directamente su orgullo: a) la forma como Avellaneda lo denigra en su prólogo; b) el trato que dio a sus personajes centrales³.

Dicho esto, cabe recordar que en los siglos dorados la imitación estaba orientada por las directrices que los preceptistas tomaron de Aristóteles y Horacio. Aun cuando la *Poética* del primero era una obra más bien descriptiva centrada fundamentalmente en la tragedia, desde temprano fue entendida como un tratado de normativas literarias⁴. El texto fue recogido por los preceptistas renacentistas, quienes lo articularon a las reflexiones de Horacio y lo difundieron en el mundo literario de los siglos XVI y XVII. A partir de esta última centuria cobra más importancia en la creación estética el criterio de originalidad, lo cual será consagrado por el Romanticismo con su defensa de las literaturas nacionales y posteriormente por el positivismo, que vio en la literatura de cada país “una variedad biológica, una subespecie de la literatura universal” (Guillén 2005: 60)⁵.

De lo anterior se desprende que es necesario aquilatar el ejercicio de la imitación en su justa medida temporal para valorar la continuación de Avellaneda y, por ende, la comprensión que tuvo y mantuvo de los requisitos de decoro y verosimilitud conforme las normativas neoaristotélicas, las mismas que en las páginas cervantinas conocieron un estatuto no solo renovado y revitalizador, sino también subversivo.

Imitación y verosimilitud en Pinciano

Como lo señala Shepard (1970), el gran organizador de las pedagogías preceptivas fue Antonio López Pinciano, quien en su *Philosophia Antigua Poética*

³ Como apunta Vásquez (2009), para Cervantes debió ser intolerable ver a su hidalgo reducido a un desvariado sin sabiduría y a su escudero a un bufón mentecato y oportunista.

⁴ La *Poética* comenzó a ganar difusión en el siglo XVI, mientras que la de Horacio ya conocía una vasta influencia previa. De ahí que su influjo fuera más directo.

⁵ Las penalidades que inciden sobre la falta de originalidad se tornan oficiales desde la expedición del primer código creado para resguardar los derechos autorales: el Estatuto de la Reina Ana, promulgado en 1709. Su emergencia objetivaba el incentivo de las artes y las ciencias, así como la regulación del mercado editorial. Consagraba al autor como único agente capacitado para autorizar copias y escoger editores. El documento instituía un plazo de protección de 14 años que podían prorrogarse a otros 14 en caso de que el autor estuviera vivo. Se prescribía un período de 21 años para las obras que hubieran sido impresas antes de la regencia de la ley. Los infractores debían entregar libro y hojas al propietario, a quien correspondía su inmediata destrucción, y se estipulaba una multa de un penique por cada hoja perpetrada que hubiera sido impresa o estuviera en proceso de impresión. La mitad de esta imposición se destinaba a la Reina, sus herederos y sucesores.

alcanzó una afinada integración entre el pensamiento poético aristotélico y el renacentista. En su tratado, publicado en 1596, Pinciano aborda diversos temas atinentes a la construcción de la obra literaria, tomando como modelo y referencia a los autores antiguos; asimismo, destaca a la razón como vehículo de adquisición del conocimiento y establece que la percepción de los sentidos es la que dicta la riqueza de la imaginación. Toma directamente del *utile dulce* horaciano la doble función de la literatura de deleitar y enseñar. Estas funciones forman un binomio cuya imbricación Shepard describe afirmando que “[...] la literatura puede convertirse en el medio más valioso con que corregir y guiar a la sociedad” (1970: 55).

Para Pinciano la forma de la poética es la imitación y su fin es la doctrina. La imitación, señala, resulta de la relación que establece el artista con la naturaleza, al modo de un retratador. Las ficciones que carecen de imitación y verosimilitud no son fábulas⁶, agrega, “sino disparates como algunas de las que antiguamente llamaron Milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad” (1998: 172)⁷. La poesía, prosigue, es imitación de la realidad y se diferencia de la historia en que esta última, distinto a la primera, hace referencia a eventos y lugares ocurridos y verificables. Por este motivo, mientras el poeta inventa lo que escribe, el historiador lo encuentra creado. El poeta debe ser admirable y verosímil, en la invención será nuevo y raro, en la historia procurará ser admirable y en la fábula deberá ser prodigioso y espantoso. Aristóteles había enseñado que mientras el poeta habla de lo que podría suceder, el historiador registra lo que efectivamente ha ocurrido. Ello explicaría la superioridad filosófica de la poesía, pues, a diferencia de la historia, que se centra en lo particular, la poesía atiende a lo general.

El principio de imitación autoriza a que si un poeta carece de ingenio e invención fecundos busque auxilio en creadores más dotados, siempre y cuando mantenga la observancia de la verosimilitud, pues “El que no hace acción verisímil a nadie imita” (201). Agrega más tarde dos consideraciones relevantes sobre el concepto: a) la verosimilitud incluye a la religión y sus mundos fabulosos⁸; b) la verosimilitud

⁶ Pinciano identifica la fábula con el argumento (también llamado *hypóthesis*) y el episodio juntos. Por episodio entiende las añadiduras de la fábula, que se pueden poner o quitar sin comprometer la acción. Requisito central de la fábula es que contenga principio, medio y fin.

⁷ Esta es, como se sabe, la acusación medular que recae con insistencia sobre los libros de caballerías en Cervantes y con cierto desmayo en la continuación que revisamos.

⁸ Sin embargo, sobre esta materia Pinciano sostiene que: “Cae mucho mejor la imitación y ficción sobre materia que no sea religiosa porque el poeta se puede mucho mejor ensanchar y aun traer episodios mucho más deleitosos y sabrosos a las orejas de los oyentes”, (1998: 340). Tanto Horacio como Aristóteles desestimaban la resolución del conflicto vía *ex machina*.

no es la verdad, sino la posibilidad de algo. Esta comprensión de verosimilitud, por ejemplo, es la que sostendrá el canónigo cervantino como la principal deficiencia de los libros de caballerías. Don Quijote, evidentemente, se sitúa en las antípodas de este entendimiento⁹.

Parte importante de esta preceptiva se preocupa de delimitar las diferencias entre tragedia y comedia. De inicio sostiene que el fin de la tragedia es enseñar y no deleitar. Por su parte, la comedia es una fábula que trata de lo particular, una imitación concebida “para limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleite y risa” (381). Siguiendo rigurosamente a Aristóteles (1999), Pinciano mantiene que mientras la tragedia es imitación de los mejores [que el poeta] y que enseña la vida que se debe seguir, la comedia es de los que son peores y muestra la vida de la que se debe huir. Por otro lado, mientras la tragedia enseña por el miedo y la misericordia, la comedia recurre al pasatiempo y la risa, a lo torpe y lo feo. Finalmente, la comedia siempre opera de mal a bien y su peripecia (el cambio súbito de la acción) va al final.

El Ars de Horacio

En distintos pasajes de su obra, Cervantes reconoce su deuda con los principios poéticos horacianos. Ello en virtud de que, además de la *Poética* aristotélica, la literatura del siglo XVI recibe el influjo del *Ars*¹⁰, trabajo vastamente difundido durante el Renacimiento, que tuvo significativa repercusión en la España del XVI y que contó con la elogiada traducción de Francisco de Cascales, incorporada más tarde en forma de citas a sus *Tablas poéticas* (1617). Es probable que Horacio no haya conocido directamente la fuente aristotélica y que se haya familiarizado con algunas de sus ideas a través de la difusión oral.

En su cuerpo didáctico, Horacio expone cuestiones como la observancia del equilibrio, la elegancia y la armonía de la obra literaria; la relación entre las artes; la poesía como mimesis; la composición de una obra literaria; la verosimilitud y los cinco actos de la tragedia; la unidad de acción; el rechazo al *deus ex machina*; la comedia y el drama satírico; los modelos griegos; la inspiración y la labor del crítico.

⁹ En su análisis de los neoclásicos, Guillermo Carnero (2006) recoge las conceptualizaciones pincianas para sintetizar que la verosimilitud posee alcances diferenciados dependiendo de a qué componente de la ficción se dirija. Así pues, si se aplica al argumento, se exige el “encadenamiento estructurado de los hechos y fundamento en las acciones de los personajes” (11). Dirigida al modo de ser de los personajes la verosimilitud equivale al decoro.

¹⁰ Nombre con que la tradición latina reemplazó el original *Epístola a los Pisones*, un breve tratado de cuatrocientos ochenta versos que posiblemente fue escrito entre los años 23 y 13 a.C. y al que se lo mencionó por primera vez en la obra *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.

Entre estos temas interesa destacar los dos principios que posteriormente dieron fundamento a la pedagogía de Pinciano: a) El deleite y la instrucción como finalidad de la poesía; b) La relevancia del *decorum*.

Cuanto al primero, Horacio sostiene que la poesía puede lo mismo enseñar como deleitar o cumplir con ambos fines a la vez. Para alcanzarlos, el poeta debe poseer tanto el *ingenium* (las cualidades innatas) como el *ars* (el conocimiento de las técnicas). Defiende, asimismo, que, aun cuando pueda haber predominio de uno sobre otro, en la obra literaria son igualmente relevantes el contenido (*res*) y la forma (*verba*).

Alineado a estas directrices, un concepto horaciano que Avellaneda habrá de tener muy presente en la ideación de su obra es, pues, el mencionado decoro, que se define como la búsqueda del equilibrio entre métrica, estilo y género, y, asimismo, como algo que aderezó no pocas discusiones en el *Quijote* cervantino: la afinidad entre la procedencia de los personajes y sus modos de expresión. La pluma horaciana declara:

Va a dezir mucho, si el criado que habla
es de buenas costumbres, o de malas;
si habla maduro viejo, o joven férvido;
si matrona potente, o presta moça;
mercader trafagante, o despenado
labrador; o si es coico, o es assirio,
o si criado en Thebas, o si en Argos.
Quando introduces, oh escritor, a alguno
o píntale según su fama, o píntale
según la conveniencia de su estado. (2002: 32)

La naturaleza de este principio organizador sigue de cerca al postulado de verosimilitud, que Horacio ilustra con el conocido ejemplo del “monstruo”, contenido entre los versos 1 y 15 del *Ars*.

Cervantes y el replanteamiento de la verosimilitud

Como lo ha indicado Morínigo, Cervantes no solo conocía la retórica humanista de su tiempo, sino que era un

“(…) devoto de sus principios, pero como artista consciente se desentiende de sus normas para lanzarse audazmente a experimentar nuevas estructuras, con nuevas formas de expresión y de estilo más en consonancia con el espíritu del hombre moderno [...]” (Cervantes 2005b: XXXVII).

Entre estas aportaciones vale destacar su renovada forma de entender la verosimilitud. Su refundación del concepto se relaciona con la articulación que les concedió a los géneros literarios impresos en la época, los cuales, gracias a un armónico equilibrio de contención recíproca, aumentaron significativamente las posibilidades de construcción ficcional.

Recordemos que, como enseña López Pinciano (1998), imitación y verosimilitud son los ejes medulares de las fábulas. La carencia de esta última es capaz de engendrar dislates, como lo son para él los libros de caballerías, que carecen por completo de semejanza a verdad. El poeta que no escribe una acción verosímil no imita. Esta premisa tan central en la preceptiva de la invención abrazaba para Pinciano todos los ámbitos conocidos, fueran estos los de la religión o los de imaginarios mundos fabulosos. “Algo puede ser posible y no verosímil”, declaró (204). Siguiendo a Horacio, agrega que lo verosímil se relaciona con todos los factores que permiten investir a un personaje de ficción: edad, fortuna, estado, nación, hábito, instrumento, tiempo y lugar. El poeta está obligado a la verdad en la medida de lo que conviene a la verosimilitud; con ello su obra atenderá al objetivo de ser didáctica y deleitosa. La verosimilitud no es, pues, la verdad, sino la mera posibilidad de un hecho¹¹.

Con Cervantes, este ordenador de la ficción deja de ser pura exigencia poética previa y se convierte en un problema central de los personajes, pues son estos los que determinan la calidad verosímil o inverosímil de los hechos con que se deparan. En otras palabras, la percepción de los eventos se da desde el interior de la ficción y está regulada por los personajes, no desde la fidelidad de ésta hacia un modelo empírico externo. En palabras de Gilman:

Cervantes ha descubierto en el acto mismo de escribir ficción la única certidumbre que subyace tanto en las desconfiables experiencias externas (un molino de viento, un caballero ataviado con un verde gabán, su casa)

¹¹ Para que la posibilidad de un hecho sea tal, el poeta debe buscar, ante todo, la persuasión. Llevando este condicionante a un lenguaje más contemporáneo, Vargas ha declarado: “En el acto de comunicar, el sujeto de la enunciación se preocupa fundamentalmente por hacer persuasivo su mensaje más que por dar un juicio objetivo y real, es decir, su preocupación es ser verosímil, y lo verosímil es diferente de la verdad. Así, el productor de un texto literario pretende comunicar un mensaje que sin ser verdadero crea la ilusión en el receptor de ser verdad porque se refiere o corresponde a una realidad concreta. Blas Matamoro insiste en que lo verosímil se reduce a lo persuasivo, a lo que resulta creíble según el sentido común de una época y no a la verdad. Para él, la verosimilitud es una cuestión de armonía o arquitectura interna del texto, en donde puedan mezclarse, sin ninguna preocupación, mentiras y verdades. La proporción de las partes y el modo de integración al todo es lo que importa” (1993: 8).

del mundo postridentino, o barroco, como en la exuberante ingeniosidad que se constituía en su expresión literaria. (1993: 140)

Dicho de otro modo, para Cervantes la verosimilitud no es un fin en sí misma ni es la subordinación de la materia ficcionada a los datos de la realidad, sino la congruencia entre la fábula y el entendimiento del lector o auditor.

La discusión que ocurre entre el Canónigo y don Quijote ilustra apropiadamente la inteligencia que tuvo Cervantes de lo verosímil. En el capítulo 48 de la primera parte el clérigo confiesa haber emprendido una novela de caballerías que resguardaba todas las normativas poéticas que regían su ejecución. Su acometido, por ejemplo, ha contado con la aprobación de los lectores asiduos a este género, pero no ha ido más allá de la elaboración de un centenar de páginas por dos motivos: considerarlo un ejercicio ajeno a sus tareas profesionales; evitar el juicio del vulgo. Con esta salvedad, el Canónigo hace eco a la recusa expuesta por Horacio en el primer verso de la oda III-1, “Odio al vulgo profano y me aparto de él” (1996: 123), vale decir, censura las limitaciones que pueden ocasionar la necedad y la estrechez de juicio. Luego, al hablar concretamente del problema de lo verosímil en los libros de caballerías, recurre a la conocida analogía horaciana que equipara lo inverosímil a un engendro: [los libros de caballerías] “los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada” (Cervantes 2005a: I, 47, 400).

La diferencia fundamental entre la iniciativa interrumpida por el clérigo y la propuesta cervantina es que aquella se ha empeñado en ejercitar un modelo poético, tal como si siguiera el código de una partitura, y ha identificado la verosimilitud con la verdad. Cervantes, en cambio, se adentra en las limitaciones de ese modelo y lo subvierte. Para ello, tuvo que exigir el entendimiento, la discreción y la curiosidad del lector, pero además demandar su propia condición de lector, que lo capacita para funciones tan complejas como percibir la articulación entre los géneros comprometidos y la ironía de los hechos o conceder la cualidad de lo verosímil no a los eventos referidos en su comunicación con la realidad, sino con la perspectiva de los personajes que los viven. “Cervantes ha pasado el problema de la verosimilitud al hidalgo y su escudero, como si fueran autores de sí mismos”, resume Gilman (1993: 123).

Verosimilitud y decoro en Avellaneda

Algo bien distinto ocurre en Avellaneda. Como se ha dicho, Cervantes no sólo reconoció la impronta de la verosimilitud de las preceptivas, sino que la enriqueció

con el perspectivismo, lo cual incide directamente en el replanteamiento de su definición. Para Pinciano (1998), recordemos, el poeta que no escribe una acción verosímil no imita, y este dictamen ha de regir todos los ámbitos conocidos. A diferencia de su modelo, Avellaneda habrá de conducirse rigurosamente por este eje doctrinal. Su primera evidencia la hallamos en las tempranas páginas de su prólogo, en el que deparamos con un adverbio que permite intuir el cauce ideológico que le imprimirá a su novela¹². La palabra en cuestión figura en el inicio de su exordio: “Como casi es comedia toda la Historia de Don Quijote de la Mancha” (2005: 195). Para entender qué quiso decir con ese ‘casi’ es necesario identificar su comprensión de comedia y qué parte del *Quijote* cervantino debió ver que se desviaba de dicha inteligencia.

Aristóteles (1999) enseña que la comedia es la imitación de los inferiores y que por esta virtud lo cómico emerge de lo grotesco de ciertos vicios que, aun cuando pueden ser horriblos, no provocan dolor. Pinciano recoge este dictamen y nos proporciona las características y funciones que debe cumplir la comedia: episodios breves; peripecia final; enseñar lo particular para exponer lo útil y dañoso de la vida humana; deleitar y hacer reír; mostrar la vida de la que se debe huir; reírse de lo torpe y feo.

Distinto de Cervantes, Avellaneda no se propuso hacer una casi comedia sino una comedia integral, que se ciñera obedientemente a los postulados clásicos y rehuyera de las hibridaciones de género que debió leer en su precursor. Como consecuencia, el epígono se abocará al minucioso registro del decoro de habla y comportamiento conforme el estrato social. Esta opción no parece devenir de un propósito puramente estético, sino también —y aquí reside el diametral degusto que dejan ambas obras— ideológico¹³. Iffland ha explicado la motivación de Avellaneda

¹² El vínculo entre construcción narrativa y sustrato ideológico en Avellaneda ha sido apropiadamente comentado por Hanno Ehrlicher (2016).

¹³ Sobre la cuestión de las afinidades de Avellaneda con el género de la comedia Gómez Canseco ha destacado que “El escritor embozado otorgó a lo teatral un importantísimo peso en su obra, que se vertebra en buena medida con elementos dramáticos. No en vano, recordaba varias piezas menores recientemente estrenadas, había leído el *Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* o la *Tercera parte de comedias* de Lope de Vega, impresa en 1612, se manejaba con soltura por la producción dramática de Lope y otorgó un destacadísimo papel en la trama al autor y los actores de una compañía teatral” (2016: 286). Y al remitirse a los precisos elementos formales de fuente dramática que Avellaneda trasuntó a su prosa, Gómez Canseco recuerda el que debe ser el más visible de todos: “A diferencia de la primera parte cervantina, este Segundo tomo se presenta dividido en tres partes de doce capítulos, con disposición perfectamente equilibrada y correspondiente a la de las tres jornadas de una comedia áurea” (286).

de moldurar su novela dentro de los cotos “tranquilizadores de la comedia romana” (1999: 572) de esta forma:

Falta de decoro de los personajes cervantinos para los neoclásicos: Lesage esencialmente termina alabando la falta de reversibilidad de la versión avellanediana, el hecho de que nunca se le nota una gota de cordura, ni mucho menos de sabiduría. También es digna de alabanza la consistencia de su Sancho. Ha visto claramente que el cervantino es reversible, que es capaz de decir cosas demasiado estudiadas y juiciosas para un ingenuo labrador. En este caso especialmente se ha roto el decoro del personaje. (577)

Un efecto tangible de esta comprensión de la comedia, es el manejo particular con que se desvela la risa en las situaciones que la reclaman. De inicio, en múltiples episodios del *Quijote* imitativo se constata que esta no obedece a una reacción participativa ni espontánea, sino todo lo contrario, pues emerge como un acto jerarquizado, por el cual el poderoso se ríe del inferior creando una actitud escalar en la que es inconcebible que un pobre se ría de un señor. Esta verdadera pirámide jocosa resulta, pues, de una comprensión estratificada de la sociedad que aspira no sólo a su mantención sino a su lítica inmovilidad.

Comedia, risa y conclusiones generales

Al sostener que la risa se asienta sobre el mundo y no sobre la trascendencia, la época medieval no tardó en asociarla a la categoría de los pecados. Esta identificación fue perdiendo consistencia hasta que el Humanismo, gracias a su crítica a los modelos canónicos instaurados por el período anterior, la replanteó. Como explica Juan Carlos Pueo, con el Humanismo se concluye que

[...] la risa no es algo pecaminoso, sino que es una característica peculiar del hombre y que, por consiguiente, puede ser digna de ser desarrollada de manera que sea incluso signo de distinción e ingenio en el ideal cortesano de esta época. (2001: 145)

En el prólogo de 1605, Cervantes vindica por voz del amigo el poder sanador y liberador de la risa. Avellaneda, por su parte, sin mencionarla directamente, la evoca al clasificar su libro como comedia. Entre ambos escritores se advierten dos diferencias de base en su tratamiento:

1.- La risa en Avellaneda exige un público. Con Cervantes puede darse sin testigos. (Buen ejemplo son las extravagantes maromas que ejecuta el caballero en Sierra Morena).

2.- Con Cervantes la risa se origina y se dirige hacia los distintos ejes sociales. Con Avellaneda esta se convierte en conducto unidireccional. (El poderoso se ríe del subordinado y este de subordinados menores. Sancho, por ejemplo, encuentra en la humillada Bárbara su único objeto de irrisión).

Lo que es muy particular de Avellaneda, y que Iffland destaca con propiedad, es la insistencia con que el autor trata de inducir al lector a reírse. Es frecuente que el epígono nos advierta que una determinada acción es graciosa y que como tal debemos responder, como si ya hubiera determinado a priori lo que es digno o indigno de dicha reacción. La risa pública está condicionada por la maquinaria burlesca de los caballeros y asume una poderosa influencia en la exclusión de los individuos, no en su integración. Este engranaje de burlas está articulado por un sistema social de represión ideológica, que va desde los muchachos que agobian a Don Quijote en los centros urbanos hasta servidores institucionales como verdugos, alguaciles, ministros y escribanos.

La reversibilidad de los personajes cervantinos debió constituir un incómodo entrevero para las representaciones sociales y artísticas a que Avellaneda adscribía¹⁴. Parece claro que para responder a Cervantes articuló una línea ideológica de pensamiento conservador a una literatura que respondía con fidelidad al modelo signado por las preceptivas de base aristotélico-horaciana. El cumplimiento cabal de las máximas de decoro¹⁵ y verosimilitud le dieron ocasión no sólo para abolir las complejas dualidades ambivalentes de los personajes nucleares (tonto-listo, loco-sabio) que pudo leer en la obra de su precursor, sino también para eliminar las potencialidades cuestionadoras o desestabilizadoras del orden sociopolítico que buscaba preservar.

¹⁴ Para relacionar la invariabilidad de los personajes con la constitución de los diálogos ver Martín Morán (2016). Por su parte, Gallardo (2009) ha estudiado con acento la constitución y desarrollo del binomio locura-cordura en *don Quijote* desde los inicios de la novela. Es probable, pues, que estos hayan sido los vectores centrales de reversibilidad que tanto pudieron incomodar a Avellaneda al punto de inducirlo a la construcción de una refutación ideológica tan consistente.

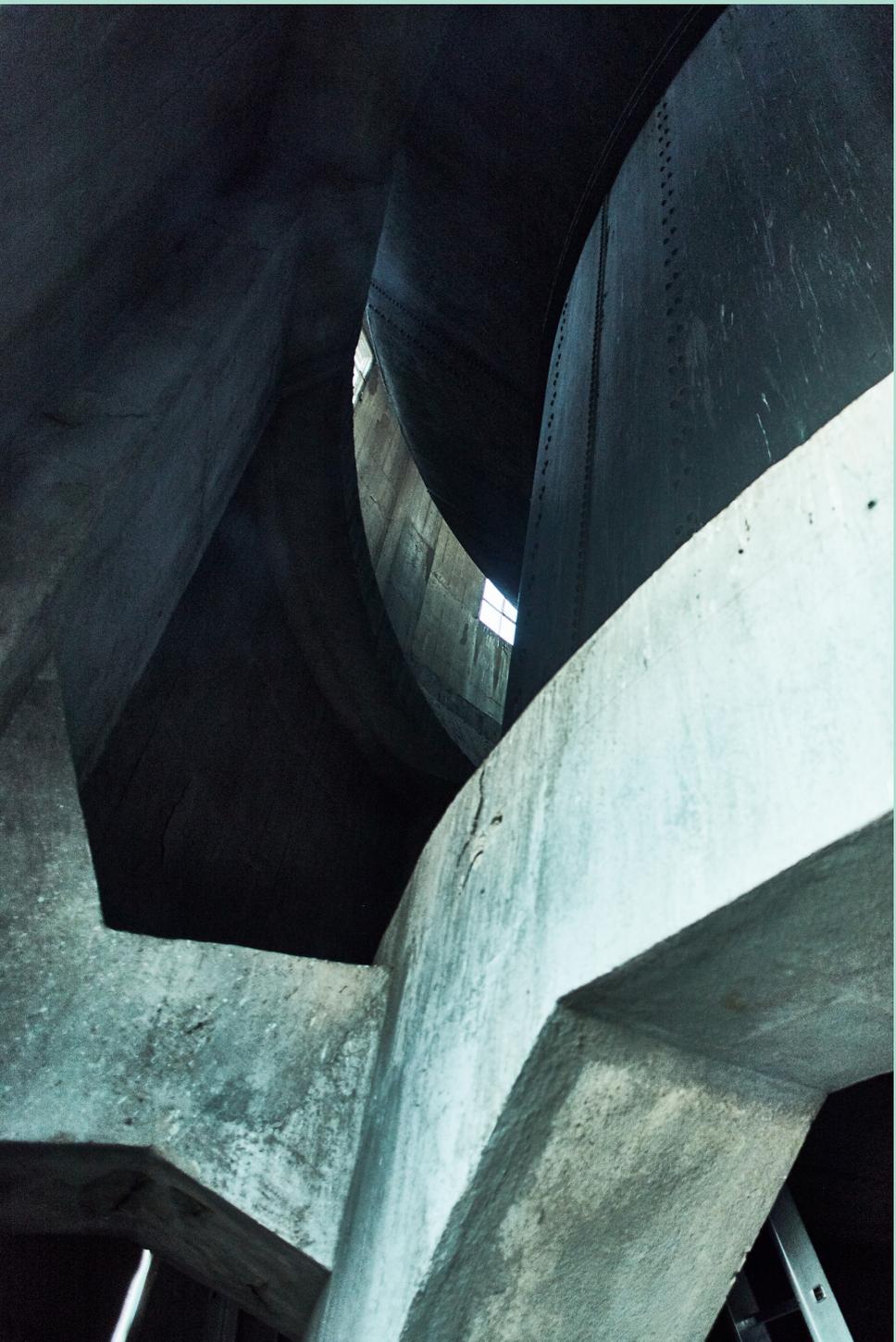
¹⁵ Aquí conviene destacar una relevante aseveración de Carnero: “El concepto [de decoro] no tiene una base exclusivamente moral, pero sí la tiene, y además ideológica, la definición de sus implicaciones en función de estatus y sexo” (2006: 13).

Bibliografía

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- CARNERO, Guillermo. *Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral*. Universidad de Alicante, 2006. <<https://core.ac.uk/download/pdf/16360872.pdf>> [14/05/2021]
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*. Ciudad de México: Editorial Tomo, 2005a.
- _____. *Don Quijote de La Mancha*. Buenos Aires: Eudeba, 2005b.
- EHRLICHER, Hanno. “La artificiosidad aumentada. Avellaneda como catalizador de la narrativa del Quijote”. *El otro Don Quijote. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*. Ed. de Hanno Ehrlicher. Mesa redonda, Nueva Serie Número 33. Augsburgo: Universität Augsburg Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA) Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina. 2016. 55-74. <<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3704>> [20/05/2021]
- FERIA ZITELLI, Esther Karina. *Algunos tópicos clásicos en la obra castellana de Garcilaso de la Vega*. Tesis de Doctorado, 2009. <<https://www.teses.usp.br>> [11/05/2021]
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *El ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*. Ed. de Luis Gómez Canseco. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- GALLARDO SABORIDO, José Emilio. “Entre burlas y veras: Don Quijote como loco-cuerdo”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2009. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/burlasqu.html>> [14/04/2021]
- GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GÓMEZ CANSECO, Luis. “Como es casi novela. De las comedias de Cervantes al *Quijote* de Avellaneda (1614-1615)”. *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Eds. Christophe Couderc y Marcella Trambaioli. Toulouse: Presses universitaires du Midi. 2016. 277-294.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- HORACIO. *Épodos y odas*. Madrid: Alianza, 1996.
- _____. *Arte Poética*. José Luis Pérez Pastor. “La traducción del licenciado Francisco de Cascales del *Ars poética* de Horacio”. *Criticón* 86 (2002): 21-39. <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/086/086_023.pdf> [01/10/2013]
- IFFLAND, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

- MATAMORO, Blas. “La verosimilitud: historia de un pacto”. *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 444 (1987): 83-100. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-verosimilitud-historia-de-un-pacto/>> [22/06/2021]
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. “El diálogo en las dos segundas partes del Quijote”. *El otro Don Quijote. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*. Ed. de Hanno Ehrlicher. Mesa redonda, Nueva Serie Número 33. Augsburg: Universität Augsburg Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA) Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina. 2016. 75-92. <<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3704>> [20/04/2021]
- O’KUNGHITTONS RODRÍGUEZ, John Lionel. “Intersticios ideológicos en los *Quijotes* de Cervantes, Avellaneda y Montalvo: un estudio comparativo sobre las representaciones sociales dominantes en las obras”. Tesis de doctorado, 2015. <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-24032016-114502/es.php>> [23/04/2021]
- PUEO, Juan Carlos. *Ridens et Ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza: Tropelías, 2001.
- SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1970.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique. *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*. Barcelona: Carena, 2004.
- VAN DIJK, Teun. *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.
- VARGAS, José Ángel. “La verosimilitud”. *Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* Vol. 19, N.º. 1 (1993): 7-16.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara, 2009.
- VILLALOBOS LARA, Raquel Elizabeth. *El Quijote en Chile. Primera edición y estudios bibliográficos desde 1863 a 1947*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2017.

GL OSSOPH ILOS



Laura Falasca

Universidad Católica San Antonio de Murcia

***Diario de un estudiante de Salamanca:
la crónica inédita de Girolamo
Da Sommaia (1603-1607),
edición e introducción por George Haley.
Contaminación e hibridación lingüística:
el idiolecto toscano-castellano
de un *patritius florentinus*.***

***Diario de un estudiante de Salamanca:
the unpublished chronicle of Girolamo
Da Sommaia (1603-1607),
edited and introduced by George Haley.
Code-mixing and linguistic hybridization:
the Tuscan-Castilian idiolect
of a *patritius florentinus*.***

Recibido: 1.10.2022 / Aceptado: 21.11.2022

Resumen: El presente artículo analiza la hibridación lingüística en el *Diario de un estudiante de Salamanca* —una crónica privada redactada por Girolamo Da Sommaia,

Abstract: The scope of this article is to describe the code-mixing traits of the so-called *Diario de un estudiante de Salamanca* —a personal chronicle recorded by Girolamo

estudiante florentino en la Universidad— profundizando en aspectos específicos y extensiones textuales que resultan de cambios de código e interferencias entre italiano, lengua del autor toscano, y español, idioma de la comunicación en el contexto de su estancia salmantina. La investigación propone un enfoque contrastivo sobre el influjo del castellano en la escritura íntima moldeada por Da Sommaia, respaldado por la proximidad de los dos códigos. El *transfer* y la conmutación de códigos ocurren en el texto a nivel de recursos fonéticos, morfosintácticos y léxicos, resultando en un repertorio de elementos heteroglotas e integrándose en un *usus scribendi* aún no regularizado en ambas lenguas, ocasionando también casos anfibios. Para identificar el marco histórico y el entorno sociocultural de la situación comunicativa experimentada por el autor, se proporciona además información esencial sobre la vida del estudiante patricio, el origen y las motivaciones de la crónica, la adquisición y preservación del manuscrito que restituye el texto, junto con los criterios filológicos más relevantes adoptados por su editor.

Palabras clave: hibridación, heteroglossia, interacción de códigos, hispanismos, interlengua.

Da Sommaia, a Florentine student, while attending the renowned University— and to delve into the textual incidence and the distinctive features brought about by interference and code-switching between Tuscan L1, as the author's native language, and Spanish, as the overall communication code in the context of his stay. The investigation provides an overview of the persistent crosslinguistic interference of the Castilian on the Italian writing shaped by Da Sommaia, heightened by the proximity of the two codes. *Transfer* and code-switching occur into the text on phonetic, morphosyntactic and lexical resource levels, resulting in a repertoire of heteroglot elements and merging, for both languages, into a not yet regularized *usus scribendi*. Background information on the life of the patrician student, the origin and motivations of the journal, the acquisition and conservation of the manuscript containing the text, next to the most relevant philological criteria adopted by its publisher, are also provided to locate the historical framework and sociocultural setting of the communicative situation experienced by the author.

Keywords: hybridisation, heteroglossia, crosslinguistic interaction, hispanisms, interlinguistics.

1. Interferencias heteroglotas: para un análisis cuantitativo y cualitativo de los hispanismos contextuales en la lengua base

a. El presente trabajo de investigación pretende introducir críticamente los hispanismos y los elementos idiolectales que, desde el escenario histórico-social de la comunicación y del contexto extratextual experimentado por el autor, permean un documento redactado en una forma lingüística hibridada ítalo-castellana, tal como la utiliza Da Sommaia en la contextura manuscrita del *Diario* de su permanencia en Salamanca. La metodología investigativa empleada es de carácter exploratorio,

descriptivo y correlativo, con un enfoque pragmático, cuantitativo y cualitativo, en el análisis de las ocurrencias —rastreado algunos distintos ejemplos de lecciones con respectivos comentarios comparativos—, y con modalidad bibliográfica documental, que utiliza las diferentes fuentes disponibles para elegir la información pertinente a la fuente primaria y a su análisis crítico. Intentando comprobar las diversas maneras en las que el autor manipuló en contextos intraoracionales e intratextuales, a partir de la lengua base, su competencia de la lengua injertada, los comentarios lingüísticos y filológicos que se proponen en la indagación del sistema de transferencias y de interferencias entre el español y el italiano escrito de la época, en su propia realización dentro de un documento auténtico, vasto y múltiple, junto con las circunstancias y las motivaciones personales que lo originaron, se refieren, de manera inevitable, a vínculos lingüísticos de carácter problemático¹.

b. Por ejemplo, en el marco de las afinidades existentes entre el italiano y el español como idiomas relacionados, las interferencias de la fonología castellana asocian e integran elementos gráficos disponibles en los dos sistemas aún no definitivamente regularizados: un ejemplo es la extensión a palabras toscanas de la prótesis ibero-romance frente a la consonante s+, como en el término alterado ‘*escrivano*’.

Las contaminaciones léxico-semánticas y sintácticas coexisten con los que emergen, a un nivel superior, como automatismos de un proceso de escritura propio del extensor, y a sus modismos dirigidos a reflejar la proximidad de la experiencia vivida y el tránsito de esta en la inmediatez y necesidad estratégicas de su escritura. Este peso de las interferencias, ocasionadas en su relevancia por la proximidad y la elevada transparencia de los dos idiomas, muestra una práctica de escritura que se dedica a eventos esencialmente puntuales y que no prevé destinatarios excepto en el ámbito de la documentación personal y posiblemente familiar².

c. La descripción del material interlingüístico investigado y las correlaciones comparativas presentadas —desde la recopilación originaria de un repertorio integral, dividido por campos semánticos, del *corpus* de fenómenos, con sus dinamismos y estímulos adentro del texto— permiten lograr una visión general y epilodal de la

¹ “Los idiomas participantes se etiquetan de la siguiente manera. El idioma ‘base’ se llama *Matrix Language* (ML) y el idioma (o idiomas) ‘contribuyente’ se llama *Embedded Language* (EL) [...] Los términos lengua matriz y lengua injertada se utilizan con respecto al [CodeSwitching], mientras que [...] Jacobson (1977) parece ser el primero en haber utilizado estos términos en referencia al [cambio de códigos], aunque en un sentido diferente” (Myers-Scotton, 1993: 20, t.d.r.)

² Para un marco teórico del uso del lenguaje en contexto véase Domaneschi (2014).

influencia translingüística documentada. La cantidad de interpolaciones localizadas en el texto (donde a menudo aparecen también extensos comentarios y narraciones íntegramente en castellano de interés textual propio) abre además a la creación de un glosario crítico de todo el *corpus* de ocurrencias, del que en apéndice se proporciona un ejemplo, hacia una sistematización completa de la investigación lingüística dirigida sobre el texto del *Diario*³. También sería interesante la perspectiva adicional de desarrollar un aparato para indexar los fenómenos de interferencia recogidos en el repertorio de campos semánticos, con el que ulteriormente investigar las implicaciones del cambio de idioma en los niveles de la textualidad⁴, así como las conexiones históricas, sociolingüísticas y culturales en el uso de los dos códigos atestiguado en el *Diario*. En la perspectiva actual y en otros potenciales recorridos de estudio acerca del *Diario*, por consiguiente, el resultado del presente trabajo toma en cuenta también las diferentes posibilidades ofrecidas por un *corpus* interlingüístico original, de considerable extensión y estratificación, presentado en este artículo de forma necesariamente compendiosa sino ineludiblemente pluridimensional.

2. Noticias sobre el extensor del *Diario de un estudiante*⁵ y la Universidad de Salamanca

Girolamo Da Sommaia, *patritius florentinus* (1573-1635), heredero de un antiguo y establecido linaje por parte de padre, desciende por parte de madre de la importante familia Guicciardini. Del político e historiador florentino, Francesco —su bisabuelo, que murió en 1540— la familia Da Sommaia había heredado la mayoría

³ *Il Diario di uno studente di Salamanca: l'ibridazione linguistica toscano-castigliana nella cronaca di Girolamo Da Sommaia (XVII)*, Tesis Magistral en Lingüística, no publ., 2010, Università La Sapienza di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia.

⁴ Además de las relaciones internas del texto, existen relaciones de referencia y transferencia entre el texto y el contexto discursivo en el que se sitúa, relaciones de un nivel superior al frástico, tanto internas como externas, entre elementos del texto y elementos del contexto o relaciones que vinculan el texto a las condiciones en las que se ha actualizado: estas relaciones condicionan tanto la morfosintaxis como las elecciones léxicas (Adorno 2011).

⁵ La crónica, cuyo manuscrito ológrafo se conserva en la Biblioteca Central Nacional de Florencia (BNCF), del que solo quedan las porciones relacionadas con los últimos cuatro años de su estancia, vio su primera edición crítica en el estudio de George Haley publicado en 1977 por la Universidad de Salamanca, reeditado en 2012 por la Universidad de Málaga. De la fundamental introducción a la edición crítica de Haley se toman las noticias sobre la vida del autor. Da Sommaia titula en el encabezado en fol. 1r VIII 29, el 2 de mayo 1603 “*incipit Libellus Rationarum Hieronymi a Summaia Patritij Florentini Salamanticae degentis*” y en fol. 1 VIII 30 “*in hoc libro ad formam Ephemerides seu Diarij omnia acta diurna Hieronymi Summarij Patritij Florentini scribenda sunt*” (Haley *apud* Da Sommaia 1977: 97).

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

de los manuscritos: estos incluyen su diario del viaje a España y las crónicas que escribió como embajador de la República Florentina en la corte de Ferdinando el Católico (1511-1513)⁶. Este vínculo hispánico en la familia Da Sommaia se remoja a través del papel de un segundo Francesco Guicciardini, tío de Girolamo, también embajador de Florencia en la corte española (1593-1603) (*cf.*: De Campus 2007).

Para completar sus cursos universitarios en *Leyes y Cánones* (derecho civil y derecho canónico), en torno a 1598, Girolamo se traslada a España con destino Salamanca⁷, sede de una de las más antiguas e importantes universidades en Europa⁸. Al regresar a Florencia, después de una breve pero formativa estancia en la corte vaticana, desde 1614 hasta la muerte en 1635, Da Sommaia obtiene de los Duques de Médicis⁹ el oficio de Rector (*Proveditore*) del Estudio de Pisa¹⁰.

Las premisas familiares e intelectuales que suscitan en el patricio florentino la elección de una estancia española, así como el éxito académico y político que surge de su experiencia de formación en el cosmopolita estudio salmantino, atestiguan la fundamental influencia histórica y cultural de la Universidad, tan vigorosamente unida a la ciudad. Sin duda el siglo XVI ha sido la época de mayor esplendor, tanto en el crecimiento demográfico de la ciudad del Tormes como en el acrecentamiento de autoridad de su Universidad gracias al prestigio de sus profesores. Se estima que al

⁶ Uno de los conceptos más destacados del pensamiento guicciardiniano, que se rastrea en la elástica actitud mental y en la vida personal de su sucesor, es lo del *'particulare'* a lo que deben atenerse los sabios, es decir, el propio interés entendido en su sentido más noble como la plena realización de la propia inteligencia y la capacidad de actuar en favor de sí mismo y del Estado. *"Io non so a chi dispiaccia più che a me la ambizione, la avarizia e le mollizie de' preti; sí perché ognuno di questi vizzi in sé è odioso, sí perché ciascuno e tutti insieme si convengono poco a chi fa professione di vita dipendente da Dio; e ancora perché sono vizzi sí contrari che non possono stare insieme se non in uno subietto molto strano. Nonostante el grado che ho avuto con più pontefici, m'ha necessitato a amare per el particolare mio la grandezza loro; e se non fussi questo rispetto, arei amato Martino Luther quanto me medesimo, non per liberarmi dalle leggi indotte dalla religione cristiana nel modo che è interpretata e intesa communemente, ma per vedere ridurre questa caterva di scelerati a' termini debiti, cioè a restare o sanza vizzi o sanza autorità"* (Rizzoli 1977: 28).

⁷ "Parece que ingresó en la Universidad durante el curso 1598-1599" (Haley *apud* Da Sommaia 1977: 15).

⁸ A pesar de la existencia de una ley que prohibía estudiar en un país extranjero, el florentino aún logró obtener la aprobación del Gran Duque de Toscana, ciertamente facilitada por el prestigio político del que gozaba su familia (su padre y su abuelo eran senadores y su tío materno residía en España, ya en 1593, como embajador).

⁹ Ferdinando I de Médici (1587-1608); Cosimo II de Médici (1609-1621); y finalmente Ferdinando II (1621-1670).

¹⁰ En este papel se hace partidario franco de Galileo, primer matemático en la Universidad toscana, abogando una defensa diplomática de la actividad de investigación del controvertido académico pisano frente a la Inquisición romana.

final del siglo Salamanca ya había alcanzado los 24.000 habitantes y que, en la década de 1580, 6.500 estudiantes de diversas nacionalidades cada año se matriculaban en su Universidad (*cf.* Braun 2014).

3. Historia del manuscrito y características del *Diario*

Desde su llegada a España, el florentino emprende la redacción de un “*Libellus Rationarum*” y “*libro de acta diurna*”¹¹. Iniciado alrededor de 1598-99 como libro de relatos, cuentas, gastos y otros acontecimientos cotidianos —encajándose en el rastro de la tradición medieval y renacentista de las *ricordanze*, las crónicas mercantiles y los informes de viaje¹²—, del manuscrito solo queda la parte relativa a los últimos cuatro años de estancia hispánica del autor: con el relato de su regreso y de la llegada a Florencia, la crónica se interrumpe a mitad de 1607¹³. Señala de una participación emocional hacia la totalidad de su experiencia, de una multiplicidad de motivaciones personales y de una contribución activa del estudiante en la vida pública¹⁴, el texto asume gradualmente el curso de una más íntima y detallada crónica autobiográfica, antecesora de la intensa difusión europea del género memorialístico privado durante todo el siglo XVII¹⁵.

Documento histórico-social y cultural valioso, el *Diario* incluye informes sobre la vida y las crónicas universitarias, las frecuentaciones extraacadémicas del autor

¹¹ “Desglosado de un diario más extenso, también incompleto, este largo fragmento forma una unidad textual, cronológica y vital a la que me ha parecido conveniente poner un título descriptivo [...] porque las dedicatorias de los dos códices [...] defieren entre sí” (Haley *apud* Da Sommaia, 89).

¹² “Tanto el término ‘*Liber Rationarum*’ como las numerosas cuentas sembradas a lo largo de ambos códices apuntan a un prototipo tradicional que Da Sommaia conocía harto bien y seguía en su diario: los libros de caja de los mercaderes y propietarios florentinos, y en particular los ‘*libri segreti*’ donde se apuntaban las cuentas reservadas y noticias familiares de tipo confidencial [...] Pero el impulso que le hizo convertir su ‘*Liber Rationarum*’ en algo más parecido a un ‘*liber ad formam Ephemerides seu Diarj*’ brotaba de una necesidad más íntima y compleja, la de hacer memoria [...] con aún mayor rapidez que los reales: ‘*omnia aliena sunt, tempus tantum nostrum est*’” (Haley *apud* Da Sommaia, 37-38).

¹³ Primera fecha del *Diario* (f. 99): 17 de mayo 1603. En la crónica hay referencias internas a fechas anteriores. Haley reconstruyó los años de Da Sommaia entre 1608 y 1611, para los cuales el diario no está disponible, gracias al fondo de las cartas del autor, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (BNCF), Fondo Magliabechiano, Clase (Cl.) VIII, 27.

¹⁴ Da Sommaia posee “la constancia del hombre que no deja pasar ‘*Nulla dies sin linea*’” (Haley *apud* Da Sommaia, 39).

¹⁵ “Debido a la doble perspectiva, este documento es a la vez recuerdo íntimo y testimonio de una época” (Haley *apud* Da Sommaia, 7).

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

y la red de sus correspondencias. En el texto, Da Sommaia proporciona también informaciones precizadas acerca de la producción y la circulación libraria literaria y cultural de la época, y sobre las obras de teatro y sus representaciones locales (cfr. Martínez Águila 2005). El autor ofrece también noticias de diverso tipo que pertenecen a la comunidad e informaciones sobre el folclore y las costumbres locales de considerable interés para la historia social. A la vez autorretrato de un intelectual del siglo XVII y archivo de materiales, en su crónica se desarrollan también encuadres de los lugares que visita y posteriormente no falta de describir, brindando así noticias y referencias geográficas y toponomásticas de interés¹⁶.

Transcrito por vez primera en 1977, el manuscrito ológrafo del *Diario* se incluye en el códice Magliabechiano¹⁷ conservado en el fondo de la Biblioteca Central Nacional de Florencia y consta de dos códices, el MS clase VIII 29 (1603-1605), íntegro, y el MS clase VIII 30 (1605-1607), interrumpido al folio 323. El MS Magliabechiano VIII 29-30 se acompaña de otros códices de papel acopiados en España y traídos por Da Sommaia de vuelta a su tierra natal, en particular el códice clase VII 26 (título descriptivo: *Miscelánea española*; que contiene la copia fechada más antigua del *Sueño del Juicio Final* de Quevedo), el códice clase VII 353 (título descriptivo: *Var. Poemas españoles copiados por Monseñor Girolamo da Sommaia*)¹⁸ y el códice VII 354 (título descriptivo: *Poemas españoles copiados por Arnaldo Cameriere di Monsign. Girol. De Sommaia*)¹⁹.

4. La lengua escrita del estudiante florentino: convenciones gráficas de la edición crítica del manuscrito

Da Sommaia escribe en toscano, pero recurre constantemente a interpolaciones en castellano, tanto en la crónica como en las partes contables del *Diario*, dando así vida a una amalgama lingüística que, en algunos casos, hace uso también del latín y

¹⁶ Lugares de sus viajes internos son, por ejemplo, Valladolid y Medina de Rioseco (1603), Alba de Tormes (1604) y Corrales (1606), y el itinerario del regreso (1607). Véase Martín Clavijo (2008: 40-41).

¹⁷ Antonio Magliabechi (1633-1714) es un erudito florentino al que se debe el primer núcleo de la BNCF.

¹⁸ En el reverso de la segunda hoja de guardia inicial, se lee en el centro, a lápiz, “VII/ VAR. /GONGOR. /ETC.” El número romano ‘VII’ se refiere al número asignado al volumen de los manuscritos de la colección Magliabechiana, ‘VAR.’ es una referencia a la calidad miscelánea de la colección y finalmente ‘GONGOR.’ es la referencia a la presencia de textos de autoría gongorina particularmente relevantes. En la parte superior de la costilla está la anotación longitudinal descolorida “Poemas y más”, mientras que en la tercera página se lee el título descriptivo.

¹⁹ Sobre los códices autógrafos y la concomitante circulación de copias manuscritas y libros impresos en la época, véanse De Santis (2006) y Volpini (2019: 161-178).

de otras lenguas. Los criterios ecdóticos adoptados por Haley en la transcripción de la edición crítica de 1977 están informados al respecto del texto: ya que en la masiva contaminación bilingüe toscano-castellana “la más ligera variación ortográfica puede señalar la transición de un idioma a otro, [se] ha seguido rigurosamente su ortografía cambiante, hasta en el empleo de mayúsculas (menos en las preposiciones)” (Haley *apud* Da Sommaia, 1977: 95)²⁰.

Para facilitar la lectura, los principales criterios gráficos adoptados por el filólogo en tratar las difusas alteraciones textuales presentes en el *Diario* han sido: el desarrollo de las abreviaturas escriturales en palabras castellanas italianizadas (por ejemplo, «b.^{to}» = barato) o en títulos y nombres propios (por ejemplo, «M.^o ^{sla}» = Maestro Escuela; «R. ^{ez}» = Ramírez)²¹. En los casos en que forma y circunstancia de las abreviaturas a desarrollar resulten ambiguas, Haley prefirió el italiano al castellano, siendo el idioma básico del diario: por ejemplo, la abreviatura «S.^o D.» y variantes, excepto en las partes escritas íntegramente en castellano, se interpreta con la fórmula italiana “Signor Don”²².

También se han descifrado por Haley las porciones de texto escritas en la transliteración italiana y, más a menudo, castellana del alfabeto griego transcribiéndolo en la edición crítica en letra cursiva. Se han respetado incluso las variables de puntuación y acentuación en uso en el códice con algunas excepciones de legibilidad: regularización del uso del punto final, interpolación de la coma y de los dos puntos para la inteligibilidad de la oración y para las citas o las listas de referentes específicos, regularización del acento grave para el verbo italiano ‘è’ que se encuentra en la amalgama lingüística de Da Sommaia.

La transcripción ha conservado el signo diacrítico en palabras castellanas como ‘señora’ pero sustituido por el enlace <gn> o por la nasal geminada en palabras italianas que ocurren en el códice con el signo diacrítico²³. Los *lapsus linguae* se han transcrito como tales en la restitución, enmendándolos en caso de corrección o rectificación por el mismo autor. Los paréntesis sin elipsis, introducidos por Haley en la edición crítica, indican espacios en blanco en el manuscrito, omisiones y fechas enmendadas o interpoladas.

²⁰ Aclaración que tiene como criterio la inteligibilidad del texto.

²¹ “he descifrado sin poner comentario, casi todas las abreviaturas, incluso las más comunes, en italiano, castellano o latín según lo indican la forma y ortografía de las abreviaturas mismas y el contexto [...] el texto ofrece modelos concretos para la ortografía de las abreviaturas descifradas” (Haley *apud* Da Sommaia, 95).

²² “según la usaba el padre Castelli en su correspondencia con Galileo” (Haley *apud* Da Sommaia, 57).

²³ “como «*amaz̃zo una doña*» que se copia «*ammaz̃zo una donna*»” (Haley *apud* Da Sommaia, 96).

5. Contexto y cotexto: hibridación intraoracional en la escritura del diario del estudiante salmantino

Las interpolaciones heteroglotas intraoracionales atribuibles al castellano, que ocurren de forma cuantitativa y cualitativa relevante en la composición del texto, —y cuyo análisis lingüístico, a nivel de contexto y cotexto, se presenta aquí como síntesis de un trabajo precedente y hacia una perspectiva futura de investigación, en particular hacia un glosario completo de las ocurrencias—, informan y distinguen la lengua personal del cronista: el toscano del siglo XVII²⁴.

Ya entre los siglos XV y XVII el “papel preponderante de la lengua española como lengua de comunicación de la primera potencia mundial, cuyo conocimiento era necesario para todos y no sólo para los italianos” (Canonica 2001: 87; t.d.r.)²⁵ se cuenta entre las causas de los fenómenos del multilingüismo histórico-diplomático, político y literario en el área de influencia: desde la diglosia institucional en el Reinado de Nápoles y Sicilia hasta las producciones escritas de origen regional atribuibles al fenómeno del translingüismo ítalo-castellano, presente también en el campo literario²⁶.

²⁴ En la investigación que aquí se resume, la identificación de los contextos comunicativos y de los campos semánticos en los que se produce el *transfer* italiano-castellano había llevado a la compilación de un *corpus* de interferencias, en sus formas seguras o hipotéticas, dividido por áreas semánticas, mientras que enunciados, proposiciones, lexemas individuales, insertados en el contexto lingüístico italiano, así como las palabras adaptadas de claro origen castellano, se habían puesto en repertorios distintos, es decir, no de contexto. La metodología adoptada en el trabajo originario consistió en el examen y fichaje según contextos y usos de todo el *corpus* de contaminaciones toscano-castellanas. En el trabajo original se habían incluido los repertorios toscano-castellanos resultantes del análisis lingüístico de los dos códigos editados: en las fijas del repertorio divididas por áreas semánticas, contextualizadas en la parte del texto en la que se encuentran, se habían relatado todas las ocurrencias de la interlengua de Da Sommaia presentes en el *Diario*, siempre destacada en cursiva. Para los elementos castellanos enumerados, se produjeron los significados castellanos y, en casos de derivación del árabe, la etimología de los términos, ambos ejemplificados de acuerdo con el *DRAE*, *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*.

²⁵ Los intercambios entre Italia y España ya habían creado un entorno cultural en gran medida común. Desde la paz de Cateau-Cambrésis, el condicionamiento del español sobre las lenguas regionales y dialectales de los territorios de la península sujetos a dominación directa obviamente se acentúa. Véase Beccaria (1968).

²⁶ El bilingüismo literario (o multilingüismo) es “aquel fenómeno que recorre en la mayoría de los relatos literarios y que se caracteriza por el uso, en un texto, o en la obra global de un autor, de dos o más lenguas [...] cuyos ejemplos más remotos se remontan [...] al bilingüismo poético latín-vulgar de la Baja Edad Media” (Canonica 2001: 86; t.d.r.). Véase Croce (1968).

Al mismo tiempo, el uso de un código expresivo hibridado en el *Diario del estudiante* se debe ciertamente a la situación comunicativa extratextual del autor y a su propia condición lingüística y cultural²⁷. En su estancia en Salamanca, Da Sommaia se expresa y piensa simultáneamente en tres idiomas diferentes, de donde extrae los materiales lingüísticos que luego traspone en el contenido del diario: su lengua materna con variantes toscanas locales, el castellano de sus relaciones sociales y personales, el latín del ámbito académico salmantino, también lingüísticamente cosmopolita²⁸. Además, la inmediatez y la síntesis que el medio y el modo diarístico solicitan al autor, y el propio personalismo de escritura, promueven una evidente reducción del control de la producción.

Un marco de los fenómenos de *transfer* y conmutación de código que se encuentran en el texto se sitúa tanto a nivel de la información sintáctica, que se combina con elementos léxicos heteroglotas, como en un *usus scribendi* aún no regularizado en ambas lenguas, lo que origina una gama de elementos idiolectales, de oscilaciones ortográficas y dislocaciones distintivas de palabras, dando lugar también a casos anfibios²⁹. La frecuencia de la transición de un idioma a otro en los niveles grafo-fonéticos y morfosintácticos, en el léxico y en la dislocación de palabras³⁰ — proceso aventajado por la afinidad interlingüística entre los dos idiomas y por una disminución funcional de la distancia advertida entre los sistemas— lleva también a Da Sommaia a expresar, en el sistema de realizaciones intratextuales, conceptos y *denotatum* en el idioma de su comunicación interpersonal, si bien claramente posee los términos correspondientes en italiano.

Este uso extensivo del castellano se atestigua en masivas inserciones léxico-semánticas y en fenómenos de interferencia morfosintáctica intraoracionales:

²⁷ “El fenómeno [...] del cambio de código es una consecuencia del contacto entre dos idiomas” (Py 1984: 121; t.d.r.).

²⁸ En algunas ocasiones también utiliza otros modismos, por ejemplo, el francés, aunque como hecho esporádico. Frecuentes son las transliteraciones en griego restauradas al castellano por la edición crítica.

²⁹ Para los cuales, es decir, la densa red de similitudes formales entre las estructuras morfosintácticas y fonológicas y las afinidades léxicas existentes entre el italiano y el español, como lenguas relacionadas, además de la superposición de los dos sistemas lingüísticos desde el punto de vista del orden lineal, es decir, en la disposición en la cadena hablada, y desde el punto de vista de la articulación, es decir, de la conexión de las ocurrencias lingüísticas a través del sistema de dependencias gramaticales, no permiten una clasificación indudable.

³⁰ Por ejemplo, el fenómeno ibero-romance de prótesis vocálica frente a las conexiones ‘s + consonante’, el uso de preposiciones y adverbios, el uso del pasado remoto y el *pretérito indefinido* castellano, de *haber de* + infinitivo; los fenómenos de topicalización o enfoques. Véase Ciconte (2018).

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un patritius florentinus

automatismos de palabras, locuciones, frases y estructuras oracionales de considerable extensión se registran sobre todo en los informes económicos, académicos o de crónica diaria. El empleo de preposiciones, artículos definidos, conjunciones, adjetivos, adverbios, antropónimos y topónimos se inserta de forma heterogénea en el flujo de la notación condensada y casi contextual de circunstancias puntuales o recurrentes, mientras que “la más ligera variación ortográfica puede señalar la transición de un idioma a otro”³¹. Como modelo de la presencia idiosincrásica de ocurrencias del tipo descrito —siempre en cursiva en este artículo— pueden considerarse los siguientes lugares donde la información sintáctica se combina con elementos léxicos:

feci conto con *Irazaual*, e trovai haveva speso [...] Reali Cento y *noventa y tres*, y assi le venia a dever Reali Cento quaranta tre difalcati [...] In tutto *tiene* ricevuto (códice 29, f. 3v);

Comman hebbe risposta del *Perez*, che il Mannucci *pagaria* per denari che *librai en el*. (códice 29, f. 8r); A *Polayno* per [...] il *porto* del *trigo* [...] A *Rebolla* per *su racion*. (códice 29, f. 24r);³²

A *Arralde* un Reale perché non *tenia trueco*. (códice 29, f. 27r);

Maricca mi *mojo* per *visperas* del mio santo. (códice 29, f. 37r);

Reali 6 che gli detti a *Antechera* por el *aposento*. (códice 29, f. 63v).³³

Las influencias interlingüísticas y los fenómenos de *transfer* entre sistemas³⁴ que ocasionan las múltiples contaminaciones castellanas en el léxico y en la morfosintaxis

³¹ “producto de la interacción con hablantes de la lengua, nativos y no nativos [...] una parte del entorno lingüístico del [aprendiente] consiste [...] en el discurso escrito que tiene la función de ayudarle a desarrollar su representación interna [...] de la naturaleza y el uso de los datos lingüísticos [...] a través de los dos procesos básicos de acomodación, que consiste en adaptar la gramática de su IL [interlengua] a los acontecimientos percibidos, y de la asimilación, que consiste en adaptar los hechos recién percibidos al estado de la gramática del IL” (Pit Corder 1984: 58-59; t.d.r.).

³² *Librar* esp. *libranza*: ‘carta de cambio, orden de pago’; esp. *porte*: ‘transporte’; sp. *ración*: ‘parte, porción’.

³³ *Irazaual*; *Rebolla*; *Arralde* son nombres propios. Esp. *trueque* > *trueco* (it. *baratto*); esp. *mojar* > pret. *mojó*; esp. *vispera*; esp. *aposento*: ‘antepalco a teatro’.

³⁴ Se considera “la *transferencia* lingüística como un término genérico para toda una clase de comportamientos, procesos y condicionamientos, cada uno de los cuales tiene que ver con la influencia translingüística, es decir, con la influencia y el uso del conocimiento previo del idioma, generalmente pero no exclusivamente de la lengua materna. Este conocimiento contribuye a la construcción de la interlingua” (Selinker 1992: 208; t.d.r.).

de ámbito lingüístico toscano se notan en otros ejemplos, también en las formas verbales:

Disse *Irazual* del *partirme io* de Salamanca et del pianto di *Maricca*. (códice 29, f. 40v);

Il *Licenciado Pizarro fue a mi casa*. (códice 29, f. 40v);

Parti per *Alua* con il Signor *Don Antonio de Figueroa*, il quale *llevo por criado Alonso Orden, el moço Antonio Sanchez* [...] cadde la mula in un *arroyo* [...] *Los dos moços si portaron* benissimo [...] *posammo* rimpetto a *las descalças*. (códice 29, f. 55r);

gli scrissi un *billete*, et mi rispose con *poquita* cortesia. (códice 29, f. 149r);

Llevò la *Catedra Sagredo* con 33 voti di eccesso, *tuvo Strella* 73 Voti, *Sagredo* 107. Caño *desistio*. (códice 29, f. 150v)³⁵;

Don Sebastiano mi visitò, et mi rese *los papelitos tenia mios*, et disse del Montante. (códice 30, f. 198r).

En el primer ejemplo aparece una construcción intraoracional contaminada, derivada del castellano con el uso pronominal del verbo esp. *partir*, en lugar de esp. *irse*, ahora en uso, con deíctico pospuesto. La duplicación del pronombre personal con el uso de la forma sujeto ‘yo’, a continuación del verbo de movimiento pronominalizado, disfruta distintivamente, en el contexto intraoracional, la redundancia pronominal castellana, y hace que la oración en el idioma básico del *Diario* sea menos ambigua y mantenga su cohesión³⁶. Como muestra del uso en italiano de esta forma pronominal del verbo, que ocurre evidentemente en ausencia de redundancia anafórica, se encuentra, por ejemplo, en la vulgarización por el tardo humanista Agnolo Firenzuola del *Asno de oro* de Apuleyo (1492-1543), en el libro uno: “[...] *mi parve meglio, anzi che si facesse giorno, partirmi quindi ascosamente* [...]” (1863). El último de los ejemplos citados antes presenta en el sintagma una omisión del pronombre relativo ‘*que*’, probablemente atribuible a la influencia de los antecedentes orales del evento contado y de los actos de habla subyacentes.

En los distintos ejemplos citados, las interpolaciones intraoracionales de unidades léxicas, frases y enunciados castellanos en la matriz italiana, ponen aún

³⁵ esp. *tener*> *tuvo*; it. ‘ebbe’.

³⁶ “El español destaca, entre otras lenguas romances, por ser la que más suele utilizar el pronombre en su redundancia anafórica” (Braga 1992: 33; t.d.r.). Se conserva en el español, único entre las lenguas romances, el uso de un pronombre de objeto indirecto “redundante”, incluso en presencia de una frase nominal de objeto indirecto.

más de manifiesto el grado de contaminación presente en la escritura del *Diario*. La proximidad interlingüística que permite activar rápidamente los procesos de alto nivel, a saber, orientados a los conceptos, destaca la disminución de control descrita en la realización de las transferencias lingüísticas y, como hemos visto, de la distancia percibida entre los dos sistemas, teniendo en cuenta también la autorreferencialidad del texto³⁷.

En los numerosos ejemplos de *denotatum*—tales que los alimentos (esp. *calabazate*: ‘calabaza dulce’ o *diacitrón*: ‘cedro confitado’) u oficios y papeles político-legales y académicos (esp. *alguacil*: ‘funcionario judicial de nombramiento local’; esp. *Racionero*: ‘beneficiario de una prebenda en un colegio’; esp. *Maestrescuela*: ‘carga académica por la atribución de títulos en algunas universidades’)—el autor del *Diario* no puede evitar recurrir al lexema castellano: siendo, sobre todo, referentes y prácticas rutinarias propias del contexto de su vida salmantina, básicamente le falta al autor un término correspondiente disponible en su propia lengua. La misma razón extralingüística puede haberlo llevado al uso casi indiscriminado del pretérito indefinido. Aunque en el siglo XVII el uso del pasado remoto era mucho más extenso que en italiano contemporáneo, los verbos utilizados por Da Sommaia (considerando este aspecto cuantitativo y la proximidad de las formas que en algunos casos no facilitan la clasificación lingüística) se recogen en el texto en la lección castellana y no en la italiana³⁸. Además de los encontrados anteriormente, siguen algunos ejemplos de pretéritos indefinidos más recurrentes, también casos contaminados: *almorço* (esp. *almorçô*); *buscorno* (dicción en it. regional; esp. *buscaron*); *represento* (esp. *representô*); *repetio* (esp. *repetiô*); *dio* (esp. *dio*); *fue* (esp. *fue*); *gastô* (esp. *gastô*); *graduò* (esp. *graduô*); *hizo* (esp. *hizo*); *poso* (esp. *posô*); *vino* (esp. *vino*)³⁹.

³⁷ “Por un lado, el efectivo paralelismo entre los dos sistemas lingüísticos patentiza una transferencia positiva; por el otro, la vertiente negativa, además de ser indicio de interferencia, incluye otros fenómenos como la tendencia, recurrente entre italiano y español, a evitar estructuras complejas o abusar de la más sencillas, puesto que a menudo las dos lenguas no divergen en la estructura sino en la frecuencia de uso de la misma, a nivel cursivo o pragmático. Así que la efectividad de la influencia interlingüística tiene que ver con el grado de similitud existente entre ambas lenguas: [...] directamente proporcionales al aumento de las diferencias son las probabilidades de transferencia cero, a saber, la interferencia, imputable a múltiples factores tanto estructurales como extralingüísticos” (Domínguez Vásquez 2001: 16).

³⁸ “[A]un teniendo en cuenta [...] el uso del pasado remoto [...] es evidente que estos verbos escritos en el pretérito indefinido son españoles y no italianos” (Aramburu 2005: 22). En 3a p. s. hay formas sin acento; donde aparece, este debe regularizarse como agudo en la norma actual.

³⁹ La morfología verbal española continúa utilizando algunas formas sintéticas latinas, reemplazadas por otras analíticas en francés y progresivamente en italiano. Los acentos

Entre las hibridaciones ítalo-castellanas, no faltan en el texto elementos que pueden definirse anfibios: la densidad de semejanzas formales entre la estructura morfosintáctica y fonológica, la afinidad léxica ya existente entre el italiano y el español como idiomas relacionados —además de la superposición de los dos sistemas lingüísticos desde el punto de vista del orden de los constituyentes (es decir, la disposición de elementos en la sucesión verbal) y desde el punto de vista de la organización sintáctica (es decir, la correlación de las ocurrencias lingüísticas a través del sistema de dependencias gramaticales)— no permiten una clasificación cierta⁴⁰. Por ejemplo, en:

Il Generale di San Domenico *se sta* in Ispagna [...] il Confessore del Re *sendo* Domicico⁴¹ (sic) [il] Re ha da eleggere uno, et presentarlo all'Università. (código 30, f. 253v).

En este caso, la línea de la posible variante injertada en el idioma matriz puede haber pasado, como forma directa en el contexto lingüístico base del italiano, desde el gerundio '*essendo*', por medio de una aféresis, o desde la convergencia bidireccional con el castellano '*siendo*' documentado también en la forma no diptongada '*sendo*', ortográficamente más colindante, por un fenómeno de retroformación⁴². Así como el caso de la voz '*levó*', en el siguiente ejemplo, que representa *llevó* (esp. *llevar*), es un *transfer* léxico evidente del término español en el contexto básico del italiano:

(agudos) que se manifiestan en el verbo comienzan a usarse en el siglo XV y más masivamente en el siglo XVI. Su uso comienza a normalizarse en el siglo XVIII con la llegada de la Real Academia Española. El acento italiano de vocales tónicas en final de palabra en formas verbales sintéticas siempre es de forma gráfica grave (por ej. *portò*, *levò*, *dà*, pero *poté*, *batté*, *ripeté* donde se truncan las formas extensas).

⁴⁰ En relación con la reorganización del material lingüístico de una interlengua (IL) que se identifica con una lengua meta particular (LO), Selinker habla de una “*realizational unit*”, i.e. *a syntactic string tied to a specific semantic notion* [...] *This semantic effect on surface syntactic order in an interlingual study, if further replicated in other interlingual situations, would provide very powerful evidence for the transfer of the whole realizational unit as well as for its candidacy as the unit of realizational structure in interlingual identification*” (1972: 226-27).

⁴¹ *Lapsus linguae*.

⁴² “Las retroformaciones son a menudo el resultado de un reanálisis que da a la palabra una estructura en consonancia con el sistema morfológico vigente, pero en contraste con el original, y por lo tanto etimológicamente incorrecta [...] Mirando el conjunto de las retroformaciones, se observa que la mayoría dan lugar a verbos” (Grossman y Reiner 2004: 495-97).

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*
ricuperò il Libro da *Cespedes* di scritte, et se lo *levo* per copiare alcune.
(códice 29, f. 33r)⁴³.

Desde el punto de vista ortográfico, el *usus scribendi* del autor presenta oscilaciones de notación gráfica, lecciones alternativas y variantes formales, a veces atribuibles a cultismos o latinismos, que no facilitan la clasificación en el marco de una normalización ortográfica pendiente en los dos sistemas entre los siglos XVI y XVII.

Una muestra del problema en italiano aparece en el uso de la *h*-etimológica y paretimológica; en la dudosa aparición del artículo definido ‘*el*’ en lugar del italiano ‘*il*’, o del uso delante de la vocal; o incluso en el uso de preposiciones articuladas como palabra única, establecidas en italiano solo a finales del siglo XVI, cuando ‘*della*’ comienza a reemplazar a ‘*de la*’⁴⁴:

trovai che da 3 Aprile a hoggi haveva speso Reali [...] che gli havevo dati
[...] Al *Dottorçillo*.
(códice 29, f. 3r);
a baratto, limosina, *el* accomodare il *manteo* abbruciato. (códice 29, f.16v).

En los ejemplos proporcionados aquí en el campo de la morfosintaxis del castellano, esp. *haber de* + infinitivo, utilizado en forma de pretérito indefinido con omisión de la preposición, es claramente conforme al uso castellano en la frase con significado de ‘*tener que*’, tener “conveniencia o necesidad de realizar lo expresado por dicho infinitivo”⁴⁵.

buena Comedia di un Conte *Henrique que hubo matar su muger* Isabella, et scappò in una barca. (códice 29, f. 69r);
Reali [...] 19 *han de ir* in mio credito. (códice 30, f. 74r);

En el modelo siguiente, el uso del gerundio perifrástico (esp. *estar* + gerundio) se adapta a una neoformación italiana en lugar de un pasado remoto más probable:

Fui accompagnando las Rajonas della Vega sino a su casa (códice 29, f. 75r).

⁴³ *cfr.* el esp. llevar (levo) se convierte evidentemente en el sentido del it. *portare* (*portò*) y no en el it. *levare* (*levò*): por eso se habla aquí de un *transfer* léxico explícito sino gráficamente alterado.

⁴⁴ Véase Maraschio (1993).

⁴⁵ *DRAE: DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, Vigésima segunda edición.

Junto con el significado de posesión en el ejemplo inicial, el verbo esp. *tener* se utiliza también como auxiliar con un participio en concordancia —(*Te tengo dicho que no salgas*), en lugar de la forma verbal *haber*, homóloga de la forma analítica italiana (*Ti ho detto di non uscire*)— en los dos últimos ejemplos en evidente situación de interferencia:

gil Gonzales rese quello *tenia* (códice 29, f. 98v);
A Irazanal Reali 210 che [...] *teneva* spesi (códice 29, f. 44r);
tenevo letto quasi tutto il primo libro (códice 29, f. 91v).

6. Elementos de fonología contrastiva

Desde el punto de vista del análisis contrastivo, las características típicas de la fonología diacrónica castellana, útiles para la localización e interpretación del *code-mixing* en el *Diario*, son:

- la lenición (en la transición del latín al español; diferentemente del italiano, las consonantes intervocálicas sordas (/p t k/) se cambian en el medio de la palabra en sus contrapartes sonoras lat. *VITA* > esp. *vida*, lat. *CAPUT* > esp. *cabó*, lat. *CAECUS* > esp. *ciego*) y la palatalización de las nasales (lat. *ANNUM* > esp.- *año*, lat. *DOMINA* > esp. *dueña*);

- la transformación en diptongos de vocales latinas breves /ĕ/ y /ŏ/ (lat. *TERRA* > esp. *tierra*; lat. *NOVUS* > esp. *nuevo*);

- la “palatalización de <L> latina como elemento de conexiones consonánticas [que] también jugó un papel importante en la evolución del sistema fonológico castellano”, por ejemplo lat. *CLAVEM* > esp. *llave*; lat. *CLAMARE* > esp. *llamar*; lat. *PLĒNUM* > esp. *lleno*; lat. *PLŪVIA* > esp. *lluvia*. “Del mismo resultado también viene el enlace L+ yod [...] desarrollado aún más en una africada ‘dʒ’ que luego perdió el elemento dental, durante el siglo XVI dio ‘jota’, por ejemplo, lat. *ŌCULUM* > esp. ojo, lat. *FŌLIA* > esp. hoja” (Elcock 1975: 410; t.d.r.).

7. Usos y variantes: lecciones de la lengua sommaiana

En este apartado se ejemplifican casos distintos adicionales de fenómenos atribuibles a los diferentes niveles del análisis lingüístico: anomalías relacionadas con aspectos fonológicos y con la normalización de las grafías; anomalías en el campo de la morfosintaxis y del orden de los constituyentes —incluso, como hemos visto, la masiva contaminación léxica castellana interferente con la lengua de origen del texto, incorporando estructuras lingüísticas idiolectales, también

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

de tipo formulaico⁴⁶, y, en algunos casos, neologismos y constructos idiosincrásicos⁴⁷—.

Las grafías *archiler* e *ischerda* en las citas reproducen la articulación castellana delabializada del grupo *qu-* de esp. *alquiler* (etim. ár. *alkirá*; con posible interferencia del éxito rotatizado del artículo definido, en la zona toscana occidental: pisano [er] y esp. *izquierda*). En el sintagma terminal del segundo de los casos que siguen, el pasado remoto italiano *porto* (portò; esp. *portó*), homógrafo al pretérito indefinido, otra vez puede ser un caso anfibio, ya que el verbo esp. ant. *portar* tenía, según el *DRAE*, la misma acepción que *llevar* y *traer*, que prevalecieron después en el uso actual. El ejemplo representa también una muestra, a nivel de oración, de un orden de constituyentes del tipo OVS, es decir, de una dislocación a izquierda del orden de los constituyentes, o tematización, muy frecuente en el *Diario*⁴⁸:

Fummo alla Commedia *aposeno* quarto mano *ischerda a riba*. (códice 29, f. 62v);

Al Signor Priore [...] per l'*archiler* della casa [...] Reali Dugento venti *porto Zapata su criado*. (códice 30, f. 2r).

Para la representación de nasales y palatales, las voces italianas y castellanas se alternan en contextos lingüísticos homogéneos o hibridados:

Martínez vino en mi casa el día quattro de Iunio Anno 1599. (códice 29, f. 7r);

Provai 2 cursi in *Canones*, en *Decretales*, y en *Clementinas* del año 1605. (códice 30, f. 309v)⁴⁹.

⁴⁶ “las ‘fórmulas’ o ‘rutinas’ [...] se utilizan para realizar actos lingüísticos frecuentes [...] En la categoría de lenguaje formulaico es costumbre incluir tanto las fórmulas reales como los *frames* (o *patterns*): los primeros son colocaciones de palabras inmutables [...] Los *frames*, por otro lado, son segmentos del lenguaje formulaico que tienen espacios en los que se pueden insertar expresiones variables [...] Así, entre las expresiones enteramente formulaicas y las enteramente creativas, habría toda una serie de posibilidades [...] para la elaboración de oraciones originales” (Pallotti 1998: 25-28; t.d.r).

⁴⁷ “El hecho de que la anomalía [lingüística] generalmente encaje en el diseño más amplio de un ‘desorden’ lingüístico calculado y preparado por el escritor de acuerdo con diferentes registros y herramientas, la hace lingüísticamente relevante, incluso en su consistencia como forma específica o hapax del autor” (Beccaria 1968: 263; t.d.r.).

⁴⁸ Ad es. *Comedia non lasciò il Rettore rappresentare*. (códice 29, f. 36v). También se habla de topicalización o de rematización, es decir, la anticipación de un constituyente también sin posteriores reanudaciones. Véanse Francesconi (2008) y Perbellini (2006).

⁴⁹ Derecho canónico; Clementinas, una de las colecciones de derecho canónico que abraza las decretales; recopilación de las epístolas o decisiones pontificias, de Clemente V. enciclopedia.us.es

Ilustrativo del diptongo español, el término *entierro*, frecuentemente utilizado por Da Sommaia en la crónica de los acontecimientos notables de la comunidad, es regular en todas sus ocurrencias y nunca se alterna con las voces italianas correspondientes en su significado.

Parlai a *Marcos Lays* dell'*entierro* y *losa*. (códice 30, f. 39v);
Al *muñidor*⁵⁰ per l'*entierro* dell'Aragonese. (códice 30, f. 155r);
Fu la Inquisitione all'*entierro*. (códice 30, f. 263v).

También se notan los siguientes ejemplos de interferencia donde, a pesar de tener un correlativo italiano disponible para los términos de *destierro* y *hechura* (it. 'esilio' y 'fattura'), el autor prefiere contextualizar el evento con el uso de palabras castellanas:

Rebolla uscì di prigione con un anno di *destierro*. (códice 30, f.21r);
A *Martinez* per *hechura* di 6 camicie (códice 30, f. 2v).

Consideraciones conclusivas

Las transferencias léxicas resultan en la totalidad de los dos códices supervivientes editados: se encuentran en forma de unidad mínimas o en enunciados, en alternancias y variaciones, repartidas en los diferentes campos semánticos pertinentes a los espacios comunicativos personales y de la crónica académica. En el contexto del italiano, resaltan hispanismos motivados por la falta de un correlativo en la L1 (como, por ejemplo, en el caso de los oficios institucionales y de las funciones académicas, de referentes alimentares como por ejemplo los dulces locales, o de apodos). Alteraciones morfosintácticas de diverso tipo están ampliamente atestiguadas, como el uso de artículos definidos, preposiciones, adverbios y formas gramaticales específicas; o el recurso al uso del pretérito indefinido —que, en la variante toscana, ya había empezado a hacerse limitado⁵¹— observado principalmente en las formas del pretérito indefinido castellano.

El peso de las interferencias léxicas, ocasionadas en su relevancia por la proximidad y la elevada transparencia de los dos idiomas, muestra una práctica de escritura que se dedica a eventos esencialmente puntuales y que no prevé destinatarios excepto en el ámbito de la documentación personal y posiblemente familiar.

⁵⁰ Criado de cofradía que sirve para avisar a los hermanos de las fiestas, entierros y otros ejercicios a que deben concurrir. DLE.RAE.ES (ver también en apéndice).

⁵¹ Véanse Skubic (1967), (1970); Lepschy y Lepschy (2015: 80).

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

En el marco de las afinidades existentes entre el italiano y el español como lenguas relacionadas, las interferencias de la fonología castellana asocian e integran elementos gráficos disponibles en los dos sistemas aún no definitivamente regularizados: un ejemplo es la extensión a palabras toscanas de la prótesis ibero-romance frente a la consonante s+, como por ejemplo en el frecuente término alterado ‘*escrivano*’, que resulta indicadora.

La cantidad de interpolaciones encontradas (donde a menudo aparecen también extensos comentarios y narraciones íntegramente en castellano de interés textual propio) abre a la creación de un glosario crítico de todo el *corpus* de ocurrencias, del que en apéndice se proporciona un ejemplo, para una sistematización completa de la investigación lingüística iniciada sobre el texto del *Diario*. También sería interesante la perspectiva adicional de desarrollar un aparato para indexar los fenómenos de interferencia recogidos en el repertorio de campos semánticos con el que investigar mejor las implicaciones del cambio de idioma en los niveles de la textualidad, así como las correlaciones históricas, sociolingüísticas y culturales en el uso de los dos códigos lingüísticos atestiguado en el *Diario*.

Testimonio de seguro interés para la investigación lingüística, en el *Diario de un estudiante de Salamanca*, finalmente, se ve en vivo y en situación histórica como el español ha integrado, con sus estructuras, el uso escrito de un idioma contiguo directamente en los contextos en el que se mueve esta contaminación y, gracias a la extensión de la información que ofrece, el documento proporciona enfoques de importancia para estudios en diferentes áreas, con que, sin embargo, los datos lingüísticos necesariamente se cruzan.

Anexo. Presentación del glosario crítico: una muestra elaborada como hipótesis de ampliación del estudio sobre el *Diario del estudiante*

Para completar el recorrido representativo e interpretativo elaborado con la investigación, y los resultados alcanzados, en el apéndice que sigue se presenta la muestra de un glosario ilustrativo de elección de los términos castellanos que, como se ha observado en el presente trabajo, han generosamente injertado, de forma intraoracional dominante y en la integridad del documento, el idioma matriz del *Diario* editado en 1977. En el *corpus* integral de las ocurrencias de cambio de código, se han seleccionado, para la realización del glosario, los términos castellanos en el área semántica de los informes relacionados con el contexto de los gastos domésticos y las situaciones comunicativas que originaron su uso.

Las componentes de este módulo de un posible aparato lexicográfico completo se han compilado con el método cualitativo y cuantitativo del examen interno, de

la clasificación de las ocurrencias y de la descripción analítica de las entradas. En el glosario presentado, los términos castellanos se dan en la ortografía y en las formas específicas de la edición de los códices entregada por Haley, con respecto también a la puntuación, mientras que, donde existe la necesidad de una desambiguación de la forma atestiguada, las formas y las grafías actualizadas se dan entre paréntesis.

A nivel de informes y relatos privados, destacan en la recopilación presentada, los gastos del hogar: gastos para el alquiler y arreglo de la vivienda, compras de alimentos, ropa y libros; para el trabajo de artesanos y sirvientes que trabajaban en nombre del estudiante. También hay amplias referencias a las ganancias de juego y los encuentros amorosos⁵². En el ámbito de las relaciones sociales y personales, se hace incesante mención de los oficios académicos e institucionales, de las funciones que se ejercen en los cargos, especialmente en ocasión de la asignación de cátedras universitarias; se menciona el cumplimiento público y privado de las obligaciones religiosas; se relatan los eventos más destacados de la crónica de la ciudad, en particular las celebraciones y los festivales, las carreras de toros y, notablemente, las representaciones teatrales.

Apéndice. Cuentas y dinero.

abad: m.; Dal detto per unos *Abades para el Señor Figueroa* [...] *Reali 143*; cód. 30, f. 307r;

adarme: m. ‘peso de 179 centigr.’; Per 1 *onzza y 1/2 adarme de Seda*, cód. 30, f. 87v; Per 6 *adarmes de seda*, cód. 30, f. 88r;

adereçar: inf. y sust. m. (esp. *aderezar*; *aderezo*) ‘arreglar, adornar’; *Reali 17 spesi in adereçar la casa*, cód. 30, f. 2r; *L’adereço de un sombrero mio*, cód. 30, f. 303v;

abogadero: m. (esp. *abogador*) ‘especies de collar utilizados en el pasado por las mujeres’; *Domandomi un abogadero*, cód. 29, f. 28v; *Gianome mi dette un abogadero*, cód. 29, f. 121v; *A Giacomo per l’abogadero*, cód. 30, f. 6r;

afforro: m. (esp. *aforo*) ‘puntada particular de la costura’; Per 1 *Vara y 3 quartas de Lienço per afforro Reali 7*, cód. 30, f. 88r;

aguja: f. (esp. *aguja*) ‘broche’; *Don Francesco non sta maritato, las agujas no recevio et le aspetta con desiderio*, cód. 30, f. 129r; *Da Iacome una agujeta per il coll[] Maravedis 20*, cód. 30, f. 137v;

alamar: m. (esp. *alamar*) ‘cierre decorativo’⁵³; *El alamar per il detto Reali*, cód. 30, f. 303v;

⁵² En este caso, la información se transcribe por el autor en alfabeto griego: efectivamente, aunque las numerosas amistades femeninas eran usuales por los estudiantes, Da Sommaia prefiere no hacer este tema totalmente manifiesto. La transliteración castellana del alfabeto griego se transcribe en la edición crítica de Haley en letra cursiva.

⁵³ Desde el ár. hisp. *alam*, adorno.

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

alcançe: m. (esp. *alcance*) ‘saldo debido’; Reali [...] *uno de alcançe*, cód. 29, f. 8v;
alcorça: f. (esp. *alcorça*) ‘glaseado’⁵⁴; *A Biscochos y Alcorças* cód. 29, f. 25v; *A Biscochos y Alcorças* Reali 3, f. 111v, *Lo dell’Alcorça*, f. 116r;

alguazil: m. (esp. *alguacil*) ‘gobernador’; *A Urias Alguazil*, cód. 29, f. 19r⁵⁵;
aloja: f. (esp. *aloja*) ‘bebida de agua con miel y especias’; *Alle vicine serve* [...] per *aloja*, cód. 30, f. 192v;

ama: f. (esp. *ama*) ‘sirvienta principal de una casa’; *A Martínez mi ama* Reali Cento, cód. 29, f. 23r; Reali 110... me gli dette [...] *mi Ama*, f. 96v; *A Martínez ama* Reali settanta sei, f. 115v;

angeo: m. (esp. *anjeo*) ‘tela, lienzo’⁵⁶; Per ½ *Vara di Angeo*, cód. 30, f. 87v, *1 Vara di angeo*, f. 88r; *1 Sesma de angeo*, f. 300v;

antigualla: f. (esp. *antigualla*) ‘objeto antiguo’; *Fui a* [...] *vedere una antigualla* di marmo, cód. 29, f. 49v;

aposeno: m. (esp. *aposeno*) desus. ‘palco delantero, cuarto’; *A un aposento* per *Maricca*, cód. 29, f. 23v; *A un a posento por Martínez y Maricca, Helena* mi invio *l’aposeno*, f. 46r; In *Oviedo nell’aposeno* [...] si fece il conto, cód. 30, f. 175v;

antepuerta: f. (esp. *antepuerta*) ‘cortina enfrente de una porta como adorno o protección’; *L’Antepuerta Azurra* si messe, costo Reali 23, cód. 29, f. 132v;

armilla: f. (esp. *armilla*) ant. ‘brazalete’; della *cadenuzza*, et dell’*armilla*, cód. 29, f. 114r;
archilar; *archiler*: inf.; pret. (esp. *arquilar*) ‘affittare’; m. (esp. *arquiler*) ‘affitto’; Il Priore mi disse dell’*archiler*, cód. 29, f. 8v; a conto dell’*Archiler* della Casa, f. 22v; *Furno a mia casa* [...] per *l’archiler*, f. 29v; *Il Rationero Gil Gonzalez* inviò *a mi casa* [...] per *archilarla*, f. 82v; Il Priore mi invio a domandare *l’archiler*, f. 88v; Reali Cento per *l’archiler*, f. 92r; Al Signor Priore [...] per *l’archiler* della casa sino a Natività, cód. 30, f. 2r; Il Maestro Campo fù *a mi casa* per *archilarla*, f. 20r; Reali Dugento venti per *l’archiler* della casa, f. 74r, *A archiler de las mulas* Reali 12, f. 139r; a conto dell’*archiler*, f. 243r; *Archilai la casa* [...] si *archilò la casa*, f. 244v; [...] per resto dell’*arquiler*, f. 305v;

arracada: f. ‘pendiente con colgante’; Domandomi *un abogadero, y las arracadas de Encomiendas*, cód. 29, f. 28v; *Resi* [...] *las tres pares di Arracadas, y las dos piezas de lienço*, f. 28v; *unas arracadas, y sortijas por Iuanita Morena*, f. 29r;

Arralde: nome proprio; *A Arralde*... gli devia, cód. 29, f. 1v; *A Arralde* Reali... 3 per 18, f. 8v; *A Arralde* un Reale perche non *tenia trueco*, f. 27r; *A Arralde per gasto di dos dias*, f. 27r; *A Arralde* per il *gasto di tres dias*, f. 28v; *A Arralde Reales* 52 per le spese dal di 22 passato, cód. 30, f. 2r; *Arralde si sangro* la seconda volta, 18; *Dio todo Arralde*, f. 87r;

⁵⁴ Desde el ár. hisp. *alqúrça*, y este del ár. clás. *qurşab*.

⁵⁵ esp. *alguacil* m. (Desde el ár. hisp. *alwazîr*, y este del ár. clás. *wazîr*) antig. gobernador de una ciudad o comarca, con jurisdicción civil y criminal.

⁵⁶ De *Angeo*: Nombre provenzal del Ducado de Anjou del que procedía el tejido.

A *Limosina* alla moglie di *Alonso Hernandez dio Arralde*, f. 90v; *A Arralde resi en plata Reales* 8, f. 106r; Ho saldo con *Arralde el* (sic) gli resta in mano Reali, f. 131r; Prese *Arralde...* per *las Recopilaciones*, f. 141r; *Diò Arralde*, f. 144r; A *Don Antonio dio Arralde*, f. 221r; *Al Romano dio Arralde*, f. 269r; *dio Arralde...* a un cuscino y porta *manteo*, f. 302r; A zuccherò *spongiato* dette *Arralde*, f. 302v;

arrendamiento: m. ‘contrato’ Soscrissi *el Arrendamiento*, cód. 30, f. 89v;

azafranada: f. (desde esp. *azafranar*) ‘teñir con el color del azafrán’; *A la fonte dell azafranada* Reali 12, cód. 29, f. 6r;

balona: f. (esp. *valona*) ‘cuello ancho en uso en los siglos XVI y XVII’; Son per *cuellos y balonas*, cód. 30, f. 303v⁵⁷;

baratto: m. (esp. *barato*) ‘pago’⁵⁸; Reali 4 il conte *Irlandes...* di *baratto*, cód. 29, f. 2r; Il *Licenciado Velazquez* mi dette di *baratto* Reali 4, f. 96r;

bischocho: m. (esp. *bizcocho*); *A Arralde* Reali [...] 3 per 18 *bischochos*, uno de *alcançe*, cód. 29, f. 8v; *A Bischochos y Alcorças*, 25v; *A Bischochos* Reali tre, f. 98v; *A Bischochos y Alcorças* Reali 3, f. 111v; Comprai una dozzina di *bischochos*, 149v; cód. 30, f. 2r, A una dozzina di *bischochos* Reali 21, f. 14r;

blanca: adj. f.; per la roba *blanca*, cód. 29, f. 1v; Dette a *Iuanico* una *gorilla galantina*, et *unas botillas blancas*, cf. 129v-130v, f. 161r; sost. soscrissi detti conti e non ricevetti *blanca*, cód. 30, f. 261r⁵⁹;

bocadillo: m.; Reali 20... di *bocadillos di Marmelada*, cód. 29, f. 27v;

bolsa: f.; *A una bolsa* di cuoio, cód. 30, f. 302v;

bonete: m.⁶⁰; *A un bonete* Reali 7, cód. 30, f. 2r; *A un bonete nuevo*, f. 90v; mi disse del *bonete*, f. 143v;

botilla: f. ‘botín’; et *unas botillas blancas*, cód. 30, cf. 129v-130v;

boton: m. (esp. *botón*); Per 3 dozzinas y ½ de *botones*, cód. 30, f. 88;

buena: adj. f.; *Al de los caxones a buena quenta Reales* 60, cód. 30, f. 106r;

cabera: pres.; *cabe a* 27 Reali per uno, cód. 30, f. 175v⁶¹;

cadenita: f. dim. (da esp. *cadena*) ‘catenina’; *una cadenita* di acciaio dorata in *feria*, cód. 30, f. 226v⁶²;

cajone: m. (esp. *cajón*); Dati al *de los cajones...* per il *porte* di essi Reali 3, cód. 30, f. 113v; (*cf. caxone*) *Al de los caxones a buena quenta Reales* 60, f. 106r; *Al Porte de los Caxones* Reali 3, f. 110v;

⁵⁷ esp. *valona* f. cuello grande y vuelto sobre la espalda, hombros y pecho, que se usó especialmente en los siglos XVI y XVII.

⁵⁸ esp. *barato* m. porción de dinero que daba voluntariamente quien ganaba en el juego.

⁵⁹ esp. *blanca* f. ant. moneda de plata.

⁶⁰ esp. *bonete* m. especie de gorra, comúnmente de cuatro picos, usada por los eclesiásticos y seminaristas, y antiguamente por los colegiales y graduados.

⁶¹ esp. *cabera*: intr. ant. tener parte en algo o concurrir a ello.

⁶² *cf. cadenuzza*: della *cadenuzza*, et dell’*armilla*, cód. 29, 114r.

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

calabaçate: m. (esp. *calabazate*) ‘pastel de calabaza’; una libra [...] di *Calabaçate*, cód. 29, f. 27v;

calle: f.; *Al Estudiante de la calle de Scoto* per copiare il Tacito, cód. 30, f. 304v;

camariero: m.; *Il Camariero di Don Fernando*, cód. 29, f. 67v; *il Zaias camariero di Don Fernando*, f. 70r;

camino: m.; *En el camino si spese Reali Cento*, cód. 29, f. 14v; per il *camino*, et per il *porto del trigo*, f. 24r;

camuça: f. (esp. *camisa*); per una *camuça* (sic), cód. 30, f. 286v;

cara: f.; *Et una dobla de dos caras*, cód. 29, f. 2r;

cedula: f.; per resto *de la cedula*, cód. 30, f. 88r; *Mi firmò cedula di 10 hanegas de trigo*, f. 34v;

cinta: f.; *A Cintas*, cód. 29, 130v; *Per Cintas de la Sotana*, cód. 30, 88v;

costrar: pret. ‘reparar’⁶³; *Dall’Androsilla si cobrò il cuscino*, cód. 30, f. 150r;

cofradia; *confradia*: f. (esp. *cofradía*) ‘congregación’; *Alla Confradia de Aragon* per la festa, cód. 29, f. 23r; *Si saldo il conto della Confradia por Pujol*, f. 126r, per *la entrada en la Confradia di un Aragon Reali 7*, cód. 30, f. 109r; *Al muñidor de la Cofradia por el entierro Reales 24*, f. 112r; *Passaron las Quentas de la cofradia*, f. 261r; *cabe a 27 Reali per uno a 32 Cofradri*, cód. 30, f. 175v; *a Limosina a un cofradre Aragones*, f. 194r;

comedia: f.; *Reali 6 Et piu per entrata alla Comedia*, cód. 29, f. 46r;

compañero: m.; *compañero del de las Heras*, cód. 30, f. 110r;

concierto: m.; *Nota...Reali 4 del concierto*, cód. 30, f. 198v;

cordellate: (ver esp. m. *cordel*: ‘cuerda’); *Por vara y ½ de cordellate*, cód. 30, f. 294v;

corrале: m. (esp. *corral*); ‘lugar vallado’; *furno a mia casa...et la notte nel Corrale*, cód. 29, f. 70r;

criado: m. ‘sirviente’; *A Pedro Marcos criado del Conte [...] Reales 10*, cód. 29, f. 68v, dato *a Pedro su criado*, f. 110v; *porto Zapata su criado*, cód. 30, f. 2r; *Reali 4 a dos criados de Don Rodrigo*, f. 8r; gli detti il *recado [...] a Austina criada*, f. 33r;

cronica: f.; *Alla Cronica di Fray Ximenez*, cód. 29, f. 4v;

cumplire: part. pas.; inf.; pres.; m.; *Reali [...] con i quali hò cumplito la somma*, cód. 29, f. 7r; *Reali 7 per cumplire i 100 Reali*, f. 33v; al *cumplimiento de i 100 detti*, ib.; per resto *de la cedula...cumplimento de i 150 ducati.*, cód. 30, f. 88r; *Con questi si cumple 20 Reali che mi resta a dever*, f. 296r;

cuello: m. de ropa; *Son per cuellos y balonas*, cód. 30, f. 303v;

dado: m.; *L’altro Reale detti in dados*, cod 30, f. 174v;

de: prep.; *Al detto Reali 24 de recibo*, cód. 29, f. 1v; *Lo de Mercadillo de i Libri di Aristotile*, f. 8r; *uno de alcançe*, f. 8v; *Alla Confradia de Aragon* per la festa, f. 23r; *las arracadas de Encomiendas*, f. 28v; *las dos pieças de lienço*, ib., *21 Varas de lienço*, f. 29r; *al cumplimiento*

⁶³ esp. *costrar* intr. ant. reparar (enmendar).

de i 100 detti, f. 33v; *cassarli del recibo de 130*, f. 79r; *Cenai [...] con Christoval de Figueroa*, f. 95v; *De cal y Arena Reales 3 De Texas*, f. 131v; *Si fece cedola de fin y quito*, cód. 30, f. 5v; *il resto per 4 manos de papel*, f. 7r; *A una mano de papel*, f. 7v; *a dos criados de Don Rodrigo*, f. 8r; *Don Iuan de Salas mi cambio Realí 50 a plata de quarti*, f. 9v; *flores de monjas per la festa di Santo Stefano*, f. 32v; *Mi firmò cedula di 10 banegas de trigo*, f. 43v; *Da Giacomo una onça de pastillas*, f. 53r; *La de pozos domando otto Realí*, f. 82r; *Per 1 onça y ½ adarme de Seda*, f. 87v; *Per 1 Vara y 3 quartas de Lienço per afforro Realí 7*, f. 88r; *2 Varas y 3 quartas de fustan*, ib.; *Per 6 adarmes de seda*, ib.; *per resto de la cedula [...] cumplimiento de i 150 ducati*, ib.; *per una mesa de Libros*, f. 88v; *Per Cintas de la Sotana*, 88v; *Si rese [...] il jarro de Plata*, 102r; *Al de los caxones a buena quenta*, f. 106r; *los Derechos de Leoncillo mosqueado*, ib.; *Detti il Libro [...] por copiare al de Burgos compañero del de las Heras*, f. 110r; *Al Porte de los Caxones Realí 3*, f. 110v; *Al muñidor de la Cofradía*, f. 112v; *Al detto por la tumba de mañana*, ib.; *Dati al de los cajones*, f. 113r; *A Don Iuan de Salas devia*, f. 120v; *El gasto era desde 4 de Octubre*, f. 121v; *Al detto de los titulo*, f. 121v; *A archiler de las mulas Realí 12*, f. 139r; *Questi si dettero al official de las sillas*, f. 241r; *prestai una fuente de plata*, f. 248r; *per 12 hanegue de trigo*, f. 251r; *Passaron las Quentas de la cofradía*, f. 261r; *Et una dobla de dos caras [...] un doblon de a quattro*, f. 292r; *Por vara y ½ de cordellate*, f. 294r; *Per 5 Varas y ½ de raxa de la de Vill[] a Reales [...] la vara [...] 1 Quarta de terciopelo verde [...] Passamanes [...] seda [...] 2 varas de taffetta [...] 1 Sesma de angeo [...] 2 varas de Lienço casero [...] Per Vara y ½ de Olandilla [...] 1/4 de seda*, f. 300v; *L'adereço de un sombrero mio*, f. 303v; *Al Estudiante de la calle de Scoto*, f. 304v; *2 Tablas de manteles*, f. 311v; *damas: f. pl. 'juego'; A Bugnuelos per unas damas*, cód. 30, f. 9r;

dar: pret.; imperf.; Dio todo Arralde, cód. 30, f. 87r; *a 20 Maravedis la Vara, devia ser a 18*, f. 87r; *A Limosina alla moglie di Alonso Hernandez dio Arralde*, f. 90v; *Solorzano dio mis papeles a Don Iuan del Riego*, f. 139r; *Diò Arralde*, f. 144r; *A Don Antonio dio Arralde*, f. 221v; *Al Romano dio Arralde*, f. 269v; *dio Arralde [...] un cuscino y porta manteo*, f. 302v; *per la tonditura del paño [...] Tutto dio Arralde; ib.;*

deber; dever: imperf.; inf.; pret.; A Arralde [...] gli devia, cód. 29, f. 1v; *y assi le venia a dever*, f. 3v; *Realí due dio Irazqual*, f. 5r; *10 per il zapatero che devia*, f. 26v; *copiai certi sonetti che mi dio*, f. 43r; *mi restava a dever Realí 4*, f. 72r; *a 20 Maravedis la Vara, devia ser a 18*, f. 87r; *A Don Iuan de Salas devia*, cód. 30, f. 120v; *resto a dever [...] El gasto era desde 4 de Octubre*, f. 121v; *che gli devia io*, f. 131v; *Solorzano dio mis papeles a Don Iuan del Riego*, f. 139r; *Da Iuan Gonzales che mi devia*, f. 150v; *A Diego Gomez Estudiante devia*, f. 219v; *Restò a dever 2 a Fuentes*, f. 221r; *A Don Antonio dio Arralde*, f. 221v; *Con questi si cumple 20 Realí che mi resta a dever*, f. 269r; *Al Romano dio Arralde*, f. 269r; *[...] dio Arralde [...] a un cuscino y porta manteo*, f. 302r; *Tutto dio Arralde*, f. 302v;

Derecho: m.; los Derechos de Leoncillo mosqueado, *Rubrica colorada*; cód. 30, f. 106r;

Desafiadero: m. 'barrio de Salamanca'; Prestai... a maria Lopez que vive al Desafiadero, cód. 29, f. 46v;

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

desde: prep.; *El gasto era desde 4 de Octubre*, cód. 30, f. 121r;
dia: m.; *per gasto di dos dias*, cód. 29, f. 27r; *per il gasto di tres dias*, f. 28r;
diacitron: m. (esp. *diacitrón*) ‘cedro confitado’; Reali 20 per una libra di Marzapane, altra di *Diacitron*, cód. 29, f. 27v;
difalcar: pret. (esp. *desfalcar*: *desfalcaron*); si *difalcarono* Reali 17 spesi in *adereçar* la casa, cód. 30, f. 2r;
dobla: f. ‘moneda’; *Et una dobla de dos caras*, cód. 30, f. 292r⁶⁴;
doblon: m. (esp. *doblon*) ‘moneda’; *Domandai...un doblon* in presto, cód. 29, f. 64r; gli dissi che dessi *un doblon* di *limosina*, cód. 30, f. 34v; *per un doblon*, f. 223r; *Et una dobla de dos caras...un doblon de a quattro*, f. 292r;
dos: A *Arralde per gasto di dos dias*, cód. 29, f. 27r; *las dos pieças de lienço*, f. 28v; *A dos telegos Maravedis* .20, cód. 30, f. 6r; *4 a dos criados de Don Rodrigo*, 8r; *Et una dobla de dos caras*, f. 292r;
doble: adj.; *Per 3 Quartas di Tafetan doble*, cód. 30, f. 87v;
el: art. def. m.; cód. 29, f. 8r; f.; f. 130v: cód. 30, f. 89v; f. 102r; f. 112v; f. 121v; f. 131v; f. 183r; f. 232v; f. 303r; f. 307r;
el: (esp. *él*) pron. 3ª pers. m. sing. il Mannicci *pagaria* i denari che *libra en el*, cód. 29, f. 8r;
en: prep.; cód. 29, f. 8r; 14v, cód. 30, f. 106r;
enquaternatore: m. (esp. *enquaternador*); *A Figueroa enquaternatore*, cód. 29, f. 25v;
entierro: m.; *Al muñidor de la Cofradia por el entierro*, cód. 30, f. 112v; *Al muñidor per l’entierro dell’Aragonese*, f. 155r; *Spese del entierro della...Rebolla*, f. 284v;
entrada: f.; per la *entrada en la Confradia di un Aragon*, cód. 30, f. 109v; *Al Licenciado Pujol per la entrada del Signor Barone*, f. 283v;
escrivano: m.; *A Gante Escrivano per la Obligatione*, cód. 29, f. 121r; *Si fece cedola de fin y quito davanti Alderete escrivano*, cód. 30, f. 5v;
espada: f.; *A tiros, pretina y guarda espada* cód. 30, f. 304r;
establecimienti: m. pl. (esp. *establecimientos*) desus. ‘ley, ordenanza, estatuto’; resi i suoi *Establecimienti*, cód. 30, f. 106v;
estudiante: m.; *Diego Gomez Estudiante devia*, 219v; *A un moço Estudiante per papel*, f. 105r; *Al Estudiante de la calle de Scoto*, f. 304v;
faldiquera: (cf. it. *faldacchera*) *A faldiqueras*, cód. 29, f. 130v⁶⁵;
fanega: f.: ‘unidad de medida, porción de trigo o legumbres que contiene’⁶⁶; per *fanega* di *traydura*, cód. 30, 251v;

⁶⁴ esp. *dobla*, m. moneda antigua de oro, con diferente valor según las épocas.

⁶⁵ *gfr.* it. *faldacchera*: crema compuesta por huevos, azúcar, licor.

⁶⁶ esp. *fanega* f. medida de capacidad para áridos que, según el marco de Castilla, tiene 12 celemines y equivale a 55,5 l, pero es muy variable según las diversas regiones de España.

feria: f.; Reali ventiquattro in *feria*, cód. 29, 5v; una *cademita* di acciaio dorata in *feria*, cód. 30, f. 226v;

flores de monjas: f. pl.; *flores de monjas* per la festa di Santo Stefano, cód. 30, f. 32v⁶⁷;

fray: m. apóc. (esp. *fray*; *fraile*); Alla *Cronica di Fray Ximenez*, cód. 29, f. 4v;

fustan: m.; Per 1 *Vara y ochava di fustan*, cod 30, f. 87v, 2 *Varas y 3 quartas de fustan*, f. 88r; Per *lienço...Passamanes...Fustan*; f. 223r;

gastar: pret.; Reali Cento che *gastò* in 21 *Varas de lienço*, cód. 29, f. 29r;

gasto: m.; per il *gasto becho por mi*, cód. 29, f. 13r; *devia* [...] *Irazaua*, 6 per *gastos*, f. 26v; *A Arralde* per *gasto* di *dos dias* [...] per il *gasto becho*, f. 27r; per il *gasto* d'hieri, f. 27v; *A Arralde* per il *gasto* di *tres dias*, f. 28r; *Maravedis 18* per il *gasto* di 4 *di*, cód. 30, f. 8v; *El gasto era desde 4 de Octubre*, f. 121v, *El gasto [era] Reali*, f. 183v; *Suma el gasto*, f. 232v;

giubbon: m. (esp. *jubón*); per *giubbon* di *taffeta*, cód. 30, f. 86r; per *un giubbon*, f. 285v;

gorilla galantina: f. dim. (esp. *gorra*) ‘sombbrero de fieltro’; (cfr. esp. *galano*: adj. ‘elegante’); Dette a *Iuanico una gorilla galantina*, cód. 30, cf. 129v-130v;

hanega: (ver *fanega*); una *Hanega* di biada, cód. 30, f. 12v; Mi firmò cedula di 10 *hanegas de trigo*, f. 34v; per 12 *hanegue de trigo*, f. 251r⁶⁸;

hacer: part. pas.; per il *gasto becho por mi*, cód. 29, f. 13r; per il *gasto becho*, f. 27r;

hechura: f.; *A Martínez* per *hechura* di 6 camicie, cód. 30, f. 2v;

hermano; *hermana*: m. e f.; *A Limosina* all’*hermano* dell’*Hospital*, cód. 29, f. 22r; [dette] (a *Figuerola*) la *hermana* f. 57r; *A Limosina* al *hermano* dell’*Hospital*, f. 72v; Detti un Reale di *Limosina* al *hermano*, f. 82r;

hospital: m.; *A Limosina* all’*hermano* dell’*Hospital*, cód. 29, f. 22r; *A Limosina* al *hermano* dell’*Hospital*, f. 72v;

Irazaua: nombre propio; riscosse *Irazaua*, cód. 29, f. 2r; *Reali due dio Irazaua*, 5r, riscosse *Irazaua*, f. 9v; *Irazaua*, f. 13r; *devia* [...] *Irazaua*, 6 per *gastos*, f. 26v;

irlandes: adj.; Reali 4 il conte *Irlandes*, cód. 29, f. 2r;

jarro: m.; Si rese [...] il *jarro de Plata*, cód. 30, f. 102r;

jubon: m. (esp. *jubón*); una *quarta* di *Tafeta verde pespuntados* per *un Jubon*, cód. 30, f. 88r;

letrado: m.; per dare a *los letrados* per la *Cononja*, cód. 30, f. 287v;

librar: pret.; i denari che *librai* in *el*, cód. 29, f. 8r;

librero: m.; in casa *Michel Velasco Librero* cód. 29, f. 31r; Fece buono per me al [...] *librero* *Franzese*, cód. 30, f. 229v;

⁶⁷ cfr. *flor de monja*: f. guat. cierta planta de la familia de las Orquidáceas, flor nacional de Guatemala.

⁶⁸ Según la RAE, ambas formas están en uso en español cfr. esp. f. *fanega*: (del ár. hisp. *faníqa*, medida de áridos, y este del ár. clás. *fanīqah*, saco para acarrear tierra) medida de capacidad y porción de granos, legumbres, semillas y cosas semejantes que cabe en esa medida.

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

libro: m.; per una *mesa de Libros*, cód. 30, f. 88v;

licenciado: m. ‘graduado’; al *Licenciado Romero*, cód. 29, f. 68v; Il *Licenciado Velasquez* mi dette, f. 96r; Reali 70 al *Licenciado Velasquez*, cód. 30, f. 8v; il *Licenciado Velasquez*, f. 42r; *Al Licenciado Pujol*, f. 283v;

lienço: m. (esp. *lienço*) ‘tela’; *las dos pieças de lienço*, cód. 29, f. 28v; 21 *Varas de lienço*, f. 29r; 3 *quartas de Lienço*, f. 88r; Nota [...] di *pañño negro*, et...di *lienço*, f. 220v; Con il *Lienço 6 Varas a Reales*, f. 221r; Per *lienço*, f. 223v; 2 *varas de Lienço casero*, f. 300v;

liga: f. ‘cinta’; mi domandò un vestito et *unas Ligas*, cód. 29, f. 8r⁶⁹;

limosina: f. (esp. *limosna*); *A Limosina all’hermano dell’Hospital*, cód. 29, f. 22r; *por Limosina*, f. 25v; 4 *Reali di Limosina*, f. 43r; *A Limosina al hermano dell’Hospital*, f. 72v; Detti un Reale di *Limosina*, f. 82r; A *Toronjas, papel y limosna*, cód. 30, f. 2r; un *doblon di limosina*, f. 34v; A *Limosina alla moglie di Alonso Hernandez*, f. 90v; a *Limosina a un cofradre Aragonés*, f. 194r;

llevar: inf.; Reali 8 [...] per *llevar el processo*, cód. 30, f. 7v; A *traer y llevar la cera*, f. 284v;

liston: m. (esp. *listón*) ‘cinta’; *Passamanes [...] Fustan [...] Listones*, cód. 30, f. 220v;

lo, la: pron.⁷⁰; *Lo de Mercadillo*, cód. 29, f. 8r; *Lo dell’Alcorça*, f. 116r; *La de pozos domando otto Reali*, cód. 30, f. 82r; *lo de mas*, f. 102r; *Dati al de los cajones*, f. 113v; *La* che mi domando *los seis reales*, f. 130v;

lo, la, los, las: art. det. sing. e pl. Per *Cintas de la Sotana*, f. 88v; Per *los Ojales*, f. 88v; *los Derechos de Leoncillo mosqueado*, f. 106r; *Al Porte de los Caxones*, f. 110v; Al detto *de los titulos*, f. 121v; *las agujas no recevio*, f. 129r; *A los oficiales*, f. 131v; Da *Don Sebastiano los papeles mios*, f. 138v; *A archiler de las mulas*, f. 139v; Prese *Arralde [...] per las Recopilaciones*; f. 141v; per *pagar los Menestriles*, f. 155v; Detti ancora *las Quantas, y las remate*, f. 175v; *Da Don Ambrosio los papeles emprestados*, f. 185r; Questi si dettero *al official de las sillas*, gli altri 100 *furno por la obra*, f. 241v; *Passaron las Quantas de la cofradia*, f. 261v; per *la entrada del Signor Barone*, f. 283v; A *la offrenda pan y vino*, f. 284v; per *dare a los letrados per la Cononja*, f. 287v;

Londres: *pañño di Londres*, cód. 30, f. 223v;

mano: m. ‘cierto un número de hojas o cuadernos’; il resto per 4 *manos de papel*, cód. 30, f. 7r; A una *mano de papel... Maravedis* .30, f. 7v⁷¹;

manteles: m. pl. (esp. *manteles*) desus. ‘mantel’; *Tablas de manteles* cód. 30, f. 311v;

manteo: m. (esp. *manteo*); il *manteo* abbruciato, cód. 29, f. 16v; Prestai il Porta *manteo a Fra*, f. 46v; un *cuscinio y porta manteo*, f. 302r;

⁶⁹ esp. *liga* f. cinta o banda de tejido elástico, a veces con hebilla, para asegurar las medias o los calcetines; f. venda o faja.

⁷⁰ Seguido de un nombre introducido por la preposición *de*, informa de la propiedad de lo que indica.

⁷¹ esp. *mano*, f. conjunto de cinco cuadernillos de papel, o sea, vigésima parte de la resma.

maravedí; maravedís: m. ‘moneda’; cód. 29, f. 3r; f. 5v; f. 25r; f. 46v; f. 72r; f. 72v, f. 115r; cód. 30, f. 6r; f. 7v, f. 8v, f. 87r, f. 99v, f. 131v, f. 137v, f. 153v;

Maricca: nome proprio; A un *aposeno* per *Maricca*, cód. 29, f. 23v; A un *Aposento por Martínez y Maricca*, f. 46v; *Maricca* mi *mojo*, cód. 30, f. 97v;

marido: m.; *Da Vargas su marido* Reali 200, cód. 30, f. 279v;

marineri: adj. (esp. *marinero*) ‘ropa en modo’; Reali 50 per i *marineri* calzoni, cód. 29, f. 5r; *la resta dello speso* (ne *marineri* me, sic), f. 5v;

Martes: m.; mi prestò Reali Cento per sino a *Martes* in 8 di, cód. 3, 26r;

mas: loc. avv. (esp. *de más*); *el salero y lo de mas*, cód. 30, f. 102r;

medida: f. ‘imagen de devoción’; *una medida* del Crucifisso di *Burgos*, cód. 29, f. 57r⁷²;

menos: avv.; *Dal Duran 3 Varas menos* una quarta di *Tafeta verde*, cód. 30, f. 88r;

mercader: m.; *Dal Duran mercader* Reali 330, cód. 29, f. 9v; *Dal Mercader* Reali 330 per la mia *Provisione*, f. 12r; Reali 50 ½ *al mercader* di due *vare...di taffeta*, f. 135v;

merced: f.; Reali 48 per *Su Merced*, cód. 30, f. 286r;

mi: pron. pers. ind. per il *gasto hecho por mi*, cód. 29, f. 13r; adj. poss. *A Martínez mi ama* Reali Cento, f. 23r; *Il Rationero Gil Gonzalez* inviò a *mi casa* [...] per *archilarla*, f. 82v; Reali 110...me gli dette...*mi Ama*, cód. 29, f. 96v; *Il Maestro Campo* fù a *mi casa*, cód. 30, f. 20r; *Da Don Sebastiano los papeles mios*, f. 138v; *Solorzano dio mis papeles a Don Iuan del Riego*, f. 139r;

mesa: f.⁷³; per *mesa de Libros*, cód. 30, f. 88v;

montera: f. ‘sombbrero’; mi tagliai un *gabbano* et detti [...] per una *montera*, cód. 30, f. 300r; Per *la montera*, f. 300v;

mojarse: pret. (esp. *mojar*); *Maricca* mi *mojo*, cód. 30, f. 97v;

mosqueado: (tipo de encuadernación); *los Derechos de Leoncillo mosqueado*, cód. 30, f. 106r⁷⁴;

mozo: m. (esp. *mozo*); *Al Mozo di Mulas* Reali sedici, cód. 29, f. 14v; *A un moço Estudiante* per *papel*, cód. 30, f. 105r;

mula: f.; *A las Mulas* Reali otto, cód. 29, f. 13r; *Al Mozo di Mulas* Reali sedici... *A las Mulas* 7 Reali per resto, f. 14v; *A archiler de las mulas* Reali 12, cód. 30, f. 139r;

montar: pret. (cf. en las cuentas); *Maravedis 28 monto*, cód. 29, f. 25r;

malo: adj. m.; fece *malissimo* tempo, cód. 29, f. 126r;

menestril: m. desus. ‘ministril’; *prestai...per pagar los Menestriales*, cód. 29, f. 155v;

⁷² esp. *medida* f. cinta que se corta igual a la altura de la imagen o estatua de un santo, en que se suele estampar su figura y las letras de su nombre con plata u oro. Se usa por devoción.

⁷³ Otros significados específicos del término derivados de la RAE: cúmulo de las rentas de las iglesias, prelados y dignidades, o de las órdenes militares; partida del juego de trucos o de billar.

⁷⁴ Significado incierto.

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

monecillo: m. dim. ‘monaguillo’ (niño que ayuda a misa); A Aghinaldo al *monecillo vecino* Reali 1, cód. 30, f. 139r;

muñidor: m. ‘asistente de la congregación’; 14 Reali si pagano al *Muñidore*, cód. 30, f. 112v; *Al muñidor de la Cofradia por el entierro Reales* 24, f. 112v; *Al muñidor per l’entierro dell’Aragonese*, f. 155r; *Al Muñidor...A traer y llevar la cera*, f. 284v⁷⁵;

natural: adj. ‘nativo’; A un povero soldato *natural* di Perpignano, cód. 29, f. 13r;

niño: m.; A mancia a *niño d’Helena d’Ansa*,⁷⁶ cód. 29, f. 19r;

noventa: adj.; Reali Cento y *noveynta y tres*, cód. 29, f. 3v; gli resta in mano *Reali Noventa y sette*, cód. 30, f. 131v;

nuevo: adj.; *A un bonete nuevo*, cód. 30, f. 90v;

ochava: adj. us. f. sost.; Per 1 *Vara y ochava di fustan* cód. 30, f. 87v;

ojal: m.; Per *los Ojales*, cód. 30, f. 88v;

onza: f.; Da Giacomo *una onza de pastillas*, cód. 30, f. 53r; *Per 1 onza y ½ adarme de Seda*, 87v;

oficial: m.; *A los oficiales Reales .16*, cód. 29, f. 131v; *Al Official Reales*, f. 131v, Questi si dettero *al official de las sillas*, cód. 30, f. 241v;

ofrenda: f. (esp. *ofrenda*); *ofrenda pan y vino* cód. 30, f. 284v;

oro: m.; Dal detto uno scudo *de oro* cód. 30, f. 292r;

pago: m.; Detti carta di *pago* di Reali 22, cód. 30, f. 112v;

pan: m.; *pan y vino* cód. 30, f. 284v;

panadera: f.; Nota della *panadera*, cód. 30, f. 216r;

pañó: m.; per il *Paño*, Passamano, et altro per i calzoni, cód. 29, f. 15r; Mi dettero due pezzetti di *pañó*, f. 57r; *Al Paño*, Passamani et altro [...] *A tundir el Paño*, f. 130v; Nota [...] di *pañó negro*, f. 220v; Mi vesti un Paio di calzoni di *pañó* di Londres [...] Per *Paño una vara*, f. 223v; per la *tonditura del paño*, f. 302v;

papel: m.; mi prestó il *papel* del Generale, cód. 29, f. 49r; Della carta, et Stampa il *papelillo*, f. 88r; *A Toronjas, papel y limosna* Reali 4, cód. 30, f. 2r; il resto per 4 *manos de papel*, f. 7r; A una mano *de papel* [...] *Maravedis .30*, f. 7v; *A Papel* [...] *Maravedis 30*, f. 90v; A un *moço Estudiante* per *papel*, f. 105r; Da *Don Sebastiano los papeles mios*, f. 138v; *Solorzano dio mis papeles a Don Iuan del Riego*, f. 139r; A *papel* [...] *Maravedis*, f. 153v; Da *Don Ambrosio los papeles emprestados*, f. 185r; A *papel* y aghi, f. 193v;

para: prep.; Dal detto per *unos Abades para el Señor Figueroa...las Recopilaciones para el dicho Señor* cód. 30, f. 307r;

pastillas y puntas: f. ‘tableta; hoja de tabaco’; *Petróna domando pastillas y puntas*, cód. 30, f. 52v; Da Giacomo *una onza de pastillas*, f. 53v;

⁷⁵ esp. *muñidor* m. criado de cofradía, que sirve para avisar a los hermanos las fiestas, entierros y otros ejercicios a que deben concurrir.

⁷⁶ Patronímico también representado con diferentes grafías: *dansa*, *d’Adansa*.

- par*: m.; Resi [...] *las tres pares di Arracadas*, cód. 29, f. 28v;
pespuntado: adj. ‘tipo de costura’; una quarta di Tafeta verde *pespuntados* per un *Jubon*, cód. 30, f. 88r;
pieça: f. (esp. *pieça*); y *las dos pieças de lienço* cód. 29, f. 28v;
plata: f.; Cambiai di quarti *a plata* Reali 70 cód. 30, f. 8v; *Don Iuan de Salas* mi cambio Reali 50 *a plata* de quarti, f. 9v; mi chiese taffeta per la festa del Corpus, et [...] *platta*, f. 32v; A Giacomo si cambio *a plata*, f. 90v; Si rese [...] il *jarro de Plata*, f. 102r; *A Arralde* resi en *plata Reales* 8, f. 106r; Da Maria...in *plata* 100, f. 219v; *pre stai una fuente de plata*, f. 248r;
platos y escudillas: m.; f.; Per *Platos y Escudillas*, cód. 30, f. 88v;
polvo: m. coloq.; *Elemosna, y polvo*, cód. 29, f. 163v;
por: prep.; per il *gasto hecho por mi*, cód. 29, 13r; *por Limosina*, f. 25v; *unas arracadas, y sortijas por Iuanita Morena*, f. 29r; *A un Aposento por Martinez y Maricca*, f. 46r; Si saldo il conto della *Confradia por Pujol*, f. 126r; *A Alonso de la Orden por racion*, f. 46v; Detti il Libro [...] *por* copiare *al de Burgos*, cód. 30, f. 110r; *Al muñidor de la Cofradia por el entierro Reales* 24 [...] *Al detto por la tumba de mañana Reales* 4, f. 112v; *gli altri 100 furno por la obra*, f. 241v; *Por vara y 1/2 de cordellate*, f. 294v;
portar: pret. ‘portear’; *porto Zapata su criado*, cód. 30, f. 2r;
porte: m.; per il *porto* del *trigo*, cód. 29, f. 24r; 1/2 Reale dette per *porto* di Lettere, f. 192r; *Al Porte de los Caxones* Reali 3, cód. 30, f. 110v; per il *porte* di essi Reali 3, f. 113v;
Pozos: ‘barrio de Salamanca’; *La de pozos* domando otto Reali, cód. 30, f. 82r;
pretina: f.; *A una pretina* Reali 1, cód. 30, f. 172v; *A tiros, pretina y guarda espada*, f. 304r;
provision: f. ‘disposición económica’; *la Provision* di Giugno, cód. 29, f. 2r;
quarta: f. (esp. *cuarta*); ‘moneda’⁷⁷; 3 *Varas menos una quarta* di Tafeta verde cód. 29, f. 88r; Per 1 *Vara y 3 quartas de Lienço*, f. 88r; 2 *Varas y 3 quartas de fustan*, f. 88r; Per 3 *Quartas* di *Tafetan* cód. 30, f. 87v;
quartillo: m. (esp. *cuartillo*) ‘cuarta parte de un real’; 4 *Reales menos un quartillo* cód. 29, f. 29r;
quatro: adj. (esp. *cuatro*; cf. it. *quattro*); presi Reali *quatro* cód. 30, f. 194r;
que: pron. rel.; *Pre stai [...] a maria Lopez que vive al Desafiadero* cód. 29, f. 46v; *Dissemi della sobrepelliç que teneva 9 varas di bofetan* cód. 30, f. 164r;
quedar: pres.; *Quedale Reales* cód. 29, f. 29r;
quenta: f. (esp. *cuenta* cf. it. *conto*; posible hipercorrección); *Al de los caxones a buena quenta* Reales 60, cód. 30, f. 106r; Detti ancora *las Quentas, y las remate*, f. 175v; *Passaron las Quentas de la cofradia*, f. 261r;
quitarra: f. (esp. *guitarra*); gli detti il *recado* [...] della *Quitarra* cód. 29, f. 33r;

⁷⁷ esp. f. *cuarta*: moneda con peso de una onza aproximadamente, que se acuñó desde el tiempo de Felipe III hasta el de Fernando VII, y valía 329 reales.

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un patritius florentinus

Rationero: m. (esp. *racionero*) ‘prebendado’⁷⁸; *Il Rationero [...] mi prestò il papel del Generale* cód. 29, f. 49r; *Il Rationero Gil Gonzales* invió a mi casa, f. 82v;

raxa: f. (esp. *razza*); *Per 5 Varas y ½ de raxa de la de Vill[]a a Reales* cód. 30, f. 300v;

Reales: m. (esp. *real*) ‘moneda’⁷⁹; *al Licenciado Romero [...] Reales 4 A Pedro Marcos criado del Conte [...] Reales 10*, cód. 29, f. 68v; *De cal y Arena Reales 3 De Texas Reales 4.26 A los oficiales Reales .16 Al Official Reales*, f. 131v; *A Arralde Reales 52*, cód. 30, f. 2r; *Per 3 Quartas di Tafetan doble [...] Reales*, f. 87v; *Al de los caxones a buena quenta Reales 60*, f. 106r; *A Arralde resi en plata Reales 8*, f. 106r; *Al muñidor de la Cofradia por el entierro Reales 24*, f. 112v; *El recibo...Reales 432*, f. 121v; *La che mi domando los seis reales*, f. 130v; *Con il Lienço 6 Varas a Reales 3 ½ la vara*, f. 221v; *Per 5 Varas y ½ de raxa de la de Vill[]a a Reales [...] la vara*, f. 300v; *recibir*: pret.; *no recevio los seis reales*, cód. 30, f. 129r;

recibo: m.; *Al detto Reali 24 de recibo* cód. 29, f. 1v; *Reali trenta [...] ho da rendere, o cassarli del recibo de 130*, f. 79r; *El recibo [...] Reales 432*, cód. 30, f. 121v; *El recibo era Reali [...]*, f. 183r; *El Recivo con i reali d’hoggi*, f. 220r;

Recopilaciones: f. (esp. *recopilación*)⁸⁰; *Prese Arralde [...] per las Recopilaciones*, cód. 30, f. 141v;

resma: f.⁸¹; *A una Resma di Carta*, cód. 29, f. 11v;

resta: f.; *la resta dello speso*, cód. 29, f. 5v;

ruano: m. (esp. *ruana*) ‘tejido de lana’; *A una vara di Ruano*, cód. 30, f. 136v;

sacar: pret. (esp. *sacar*) ‘comprar algo’; *Sacai per un vestito di vaietta*, cód. 30 86r;

salero: m.; *Si rese...il jarro de Plata [...] el salero y lo de mas*, cód. 30, f. 102r;

salvilletta: f. dim. (esp. *salvilla*); *mi restò una salvilletta*, cód. 30, f. 143v;

sangrarse: pret. (esp. *sangrar*); *Arralde si sangro la seconda volta*, cód. 30, f. 18v;

seis: adj.; *Reali Cento treynta y seis* cód. 29, f. 14v;

sello: m.; *A Astorga per il sello di Don Antonio Reali 8*, cód. 30, f. 127v;

Señor: m.; *para el Señor Figueroa*, cód. 30, f. 307r;

ser: imperf.; *El gasto era desde 4 de*, cód. 30, f. 121v; *El recibo era Reali 183; a 20 Maravedis la Vara, devia ser a 18*, f. 87r;

servitor: m.; *Cenai...con Christoval de Figueroa Servitor del Vescovo di Zamora*, cód. 29, f. 95v;

⁷⁸ esp. *racionero*, m. prebendado que tenía ración en una iglesia catedral o colegial.

⁷⁹ esp. *real*, m. moneda española de cobre con peso de un octavo de onza y valor de dos maravedís, mandada labrar por Felipe III y que, conservando el valor primitivo, pero disminuyendo en peso, se siguió acuñando hasta mediados del siglo XIX.

⁸⁰ esp. *recopilación*, f. colección y ordenamiento oficial de las leyes de España publicada por mandato del rey Felipe II en 1567, a la cual sirvió de base una compilación de muchas pragmáticas que ya corrían de molde en 1523.

⁸¹ esp. *mano*, f. del ár. hisp. *riẓma*, y este del ár. clás. *riẓmah*, paquete: conjunto de 20 manos de papel.

- sobrepelliz*: f.; Dissemi della *sobrepelliz que teneva 9 varas di bofetan*, cód. 30, f. 164r;
sombrero: m.; L'*adereço de un sombrero*, cód. 30, f. 303v;
sortija: f.; *unas arracadas, y sortijas por Iuanita Morena*, cód. 29, f. 29r;
sotanilla: f.; 60 Reali sopra *una sotanilla* per il *Licenciado Velasquez*, cód. 30, f. 42r; un ferraiuolo et *una sotanilla*, f. 139r; in presto [...] *una sotanilla*, f. 205r;
songiato: adj. (esp. *esponjado*) 'transformación del azúcar'; A zucchero *songiato* dette *Arralde*, cód. 30, f. 302v;
suma: f.; *Summa* Reali 1305, cód. 29, f. 7r; *Suma* lo speso, f. 25r; *suma* Reali 209, *Maravedis* 23, cód. 29, f. 115r; *Suma el gasto*, f. 232v,
su: adj. pos. 3^a p. s.; dato a *Pedro su criado*, cód. 29, f. 110v; *porto Zapata su criado*, cód. 30, f. 2r; *Da Vargas su marido* Reali 200, f. 279v; Reali 48 per *Su Merced*, f. 286r;
tabla de manteles: f. desus.; *Tablas de manteles*, cód.30, f. 311v;
terciopelo: m.; 1 *Quarta de terciopelo verde*, cód. 30, f. 300v;
*telego*⁸²: *A dos telegos*, cod 30, f. 6r;
texa: f. (esp. *teja*) 'pasta de azúcar en forma de'; *De Texas Reales*, cód. 29, f. 131v;
tener: pres. imperf.; In tutto *tiene* ricevuto cód. 29 3v; In tutto *tiene* dati sino a hoggi, cód. 30, f. 221r; *A Arralde un Reale* perche *non tenia trueco*, f. 27r; Dissemi della *sobrepelliz que teneva 9 varas di bofetan*, f. 164r; gli *tengo* resi i Reali, f. 222v;
tendera: f. (da esp. *tienda*); prestai [...] alla *tendera* vicina, cód. 30, f. 179v, Alla *tendera* in presto, f. 215r;
tiro: m. 'parte de prendas de vestir'; *A tiros, pretina y guarda espada*, cód. 30, f. 304r;
titulo: m. 'obligación'; Al detto *de los titulos*, cód. 30, f. 121v;
toronja: f. 'cidra'; per il gasto d'hieri [...] *A Toronjas*, cód. 29, f. 27v;
traer: inf.; *A traer y llevar* la cera, cód. 30, f. 284v;
traydura: f. (esp. *traedura*); per pagare *la traydura del trigo*, cód. 29, f. 46; *per fanega di traydura*, cód. 30, f. 251v;
trigo: m.; per il camino, et per il *porto* del *trigo*, cód. 29, f. 24r; per pagare *la traydura* del *trigo*, f. 46v; a *Austina criada* [...] della *Quitarra*, et del *trigo*, cód. 30, f. 33r; Mi firmò *cedula* di 10 *hanegas de trigo*, f. 34v; per 12 *hanegue de trigo*, f. 251r;
tres: adj., Reali *Cento y noventa y tres*, cód. 29, 3v; *A Arralde* per il *gasto di tres dias*, f. 28r; Resi [...] *las tres pares di Arracadas*, f. 28v;
treynta: adj. (esp. *treinta*); *En el camino* si spese Reali *Cento treynta y seis*, cód. 29, f. 14v;
tundir: inf.; *A tundir el Paño*, cód. 29, f. 130v; pret. *Al Tundidor* per 9 y 1/2 *varas di vaietta* che *tundio a 20 Maravedis la Vara*, cód. 30, f. 87r;
tundidor: m.; *Al Tundidor* [...] cód. 30, f. 87r;
tundidura: f.; per *la tonditura del paño*, cód. 30, f. 302v;

⁸² Significado dudoso. (*Talego*: saco largo y estrecho, de lienzo basto o de lona, que sirve para guardar o llevar algo. La *celeja* o *teleja* era una tela de color claro que se ponía en la tabla de la cera o en el cestillo en algunos casos, usada en las oraciones de los difuntos.)

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

unos, unas: adj. indef.; mi domandò un vestito et *unas Ligas*, cód. 29, f. 8r, *unas arracadas, y sortijas por Iuanita Morena*, f. 29r; *unas botillas blancas*, f. 130v; *A Bugnuelos per unas damas*, cód. 30, f. 9r; Dal detto per *unos Abades*, cód. 30, f. 307r;

vara: f. ‘medida de longitud, brazo’⁸³; *4 vare di taffeta [...] a 9 reali la vara*, cód. 29, f. 5v; *Reali Cento che gastò in 21 Varas de lienço*, f. 29r; *Presi una vara di nastro verde*, f. 76v; *Reali 50 ½ al mercader di due vare [...] di taffeta*, f. 135v; *A nastro verde, 2 vare*, cód. 30, f. 7r; *Al Tundidor per 9 y ½ varas di vaietta*, f. 87r; *Vara y ochava di fustan*, f. 87v; *Dal Duran 3 Varas menos una quarta di Tafeta*, f. 88r; *Per 1 Vara y 3 quartas de Lienço*, f. 88r; *2 Varas y 3 quartas de fustan*, f. 88r; *A una vara di Ruano*, f. 136v; *Con il Lienço 6 Varas a Reales 3 ½ la vara*, f. 221r; *Per Paño una vara*, f. 223v; *Por vara y ½ de cordellate*, f. 294v; *1 Vara di angeo [...] f. 300v*;

vaietta: f. (esp. *baietta*) ‘tipo de tela negra’; *Sacai per un vestito di vaietta*, cód. 30, f. 86r; *Al Tundidor per 9 y ½ varas di vaietta*, f. 87r;

venir: imperf.; pres.; pret.; y *assi le venia a dever*, cód. 29, f. 3v; *Vengo a star*, cód. 30, f. 5v;

vidriero: m.; *Al vidriero Reali 5.20.*, cód. 30, f. 87r;

y: cong.;

zapatero: m.; *Reali [...]10 per il zapatero*, cód. 29, f. 26v;

zapato: f.; *Polayno per zapatos*, cód. 29, f. 23v.

Bibliografía

Fuente primaria:

DA SOMMAIA, Girolamo. *Diario de un estudiante de Salamanca, la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607)*. Edición e introducción de George Haley. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977. Nueva edición con prólogo de Gaspar Garrote Bernal. Málaga: Analecta Malacitana, 2012.

Fuentes interpretativas:

ADORNO, Cecilia. *Linguistica testuale. Un'introduzione*. Roma: Carocci col. Università, 2003.

ARAMBURU, Celia. “Un estudiante florentino en Salamanca en el siglo XVII: contaminaciones lingüísticas”. *XI Congreso internacional de la sociedad española de italianistas*. S.E.I. Sevilla: ArCiBel, 2005. 18-23.

BECCARIA, Gianluigi. *Spagnolo e spagnoli in Italia, Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*. Torino: Giappichelli, 1968.

BRAGA, Anna. *La competenza linguistica di un soggetto ispanofono con italiano L2*. Tesis de posgrado. Univ. de Venecia, 2018. <https://vdocuments.mx/la-competenza-linguistica-di-un-soggetto-.html> [20/01/2023]

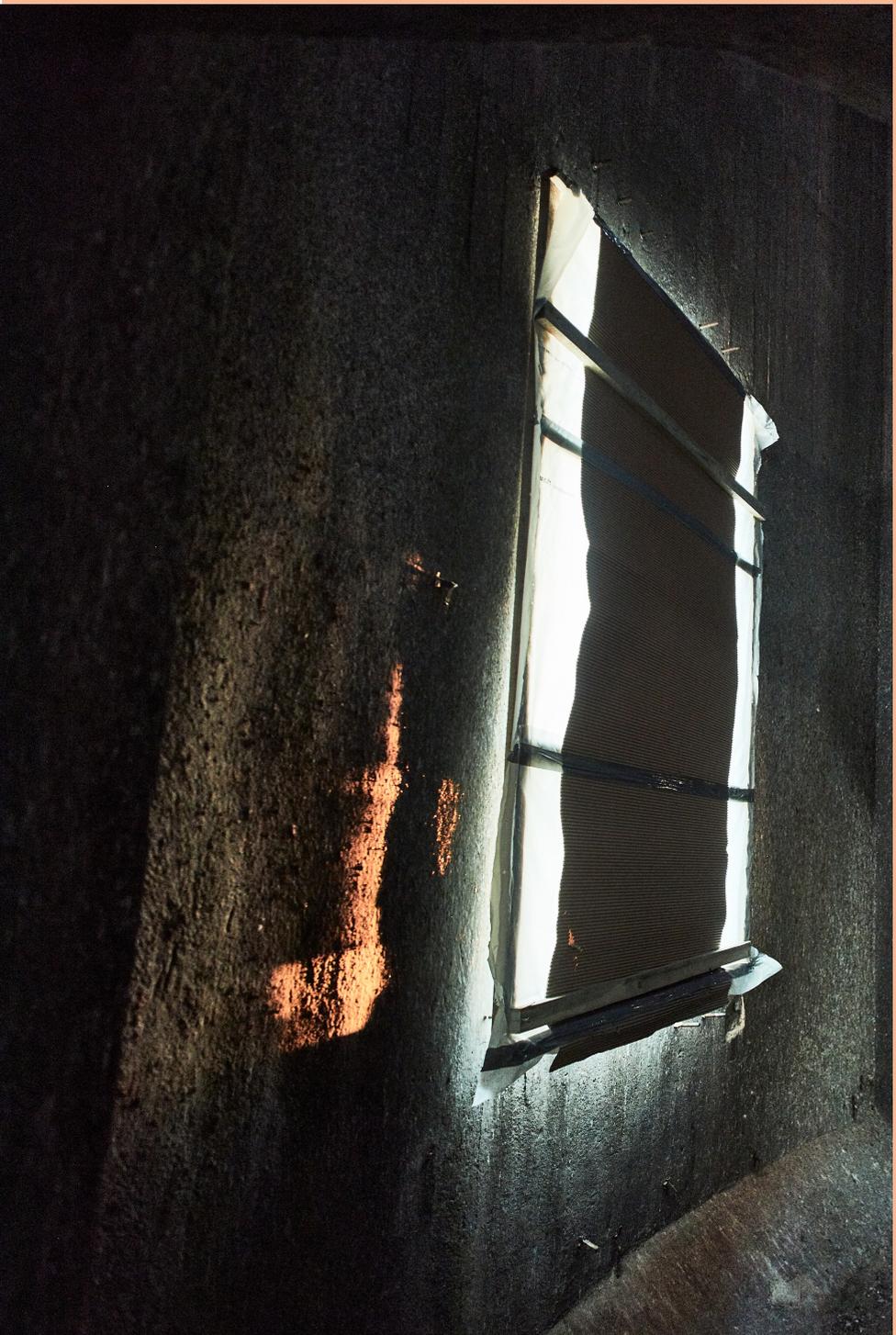
⁸³ esp. *vara*: f. medida de longitud que se usaba en distintas regiones de España con valores diferentes, que oscilaban entre 768 y 912 mm.

- BRAUN, Harald Ernst. "Higher Education, Soft Power, and Catholic Identity". *The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex Identities in the Atlantic World*. Eds. Harald Ernst Braun y Jesús Pérez-Magallón. Farnham: Ashgate, 2014. 55-74.
- CANONICA, Elvezio. "Poesia 'translingue' italo-spagnola fra Cinque e Seicento: alcune prospettive di ricerca". *Italiano e spagnolo a contatto*. Eds. Antonella Cancellier y Renata Londero. Padova: Unipress, 2001. 85-95.
- CICONTE, Francesco Maria. "Soggetto e oggetto nell'italo-romanzo antico". *Studi e Saggi linguistici* LVI (1) (2018): 97-135.
- CORPAS PASTOR, Gloria. "En torno al concepto de colocación". *Euskera* 1 (2001): 89-108.
- CROCE, Benedetto. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari: Laterza, 1968.
- DE CAMPUS, Claudia. *Francesco Guicciardini alla Corte di Spagna (1593-1602)*. Tesis doctoral. Firenze: Biblioteca Nazionale Centrale, 2007. <https://opac.bncf.firenze.sbn.it> [20/01/2023]
- DE SANTIS, Francesca. *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*. Tesis doctoral. Universidad de Pisa : 2006. etd-04102006-133233 (unipi.it) [20/01/2023]
- DOMANESCHI, Filippo. *Introduzione alla pragmatica*. Roma: Carocci col. Studi Superiori, 2014.
- DOMÍNGUEZ VÁSQUEZ, María José. "En torno al concepto de interferencia". *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*. Fev. 5.1. UCM (2001): 5-12.
- ELCOCK, William Denis. *Le lingue romanze*. L'Aquila: Japadre, 1975.
- FIRENZUOLA, Agnolo. *L'Asino d'oro, traduzione dal latino*. Milano: Daelli & c., 1863.
- FRANCESCONI, Armando. "La dislocación en la sintaxis italiana y española. Aspectos textuales y traductivos". *Lingüística contrastiva entre lenguas italianas e ibéricas* (vol. 2). Eds. María Vittoria E. Calvi y Antonella Cancellier. Padova: Unipress, 2008. 202-232.
- GALILEI, Galileo. *Le Opere di Galileo Galilei*. XX. Firenze: Giunti, 2015.
- GROSSMAN, Maria. *La formazione delle parole in italiano*. Eds. Maria Grossman y Franz Reiner. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.
- GUICCIARDINI, Francesco. *Ricordi*. Milano: Rizzoli, 1977.
- LEPSCHY, Anna Laura; Giulio Lepschy. "I tempi del passato". *Linguistica* 32.2. (2015): 75-88.
- MARASCHIO, Nicoletta. "Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione". *Storia della lingua italiana 1, I luoghi della codificazione*. Eds. Luca Serianni y Pietro Trifone. Torino: Einaudi, 1993. 139-227.
- MARTÍN CLAVJIO, Milagro. "La Salamanca estudiantil del siglo XVII: el *Diario* de Girolamo da Sommaia". *Salamanca, Revista de estudios* 56 (2008): 37-44.

Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo Da Sommaia (1603-1607), edición e introducción por George Haley. Contaminación e hibridación lingüística: el idiolecto toscano-castellano de un *patritius florentinus*

- MARTÍNEZ ÁGUILA, Miguel. “Un estudiante florentino, un patio de comedias y un drama de Mira de Amescua. Reconstrucción de una posible escenificación de *El primer conde de Flandes* en la Salamanca de 1605”. *Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro: Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de oro*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada, 2005. 347-382.
- MYERS-SCOTTON, Carol. *Duelling languages: Grammatical structure in codeswitching*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- PALLOTTI, Gabriele. *La seconda lingua*. Milano: Bompiani, 1998.
- PERBELLINI, Maria. *Collocazioni lessicali in spagnolo fra teoria linguistica e grammatica descrittiva*. Tesis doctoral. Università di Verona, ciclo XXI, 2006. <https://iris.univr.it> [20/01/2023]
- PIT CORDER, Stephen. “La lingua dell’apprendente”. *Interlingua, aspetti teorici e implicazioni didattiche*. Con colaboraciones de Enrico Arcaini y Bernard Py. Roma: Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1984. 49-75.
- PY, Bernard. “Alcune considerazioni sul concetto di interlingua”. *Interlingua, aspetti teorici e implicazioni didattiche*. Con colaboraciones de Enrico Arcaini y Stephen Pit Corder. Roma: Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1984. 119-125.
- SELINKER, Larry. *Rediscovering interlanguage*. London: Longman, 1992.
- “Interlanguage”. *IRAL, International Review of Applied Linguistics, Language Teaching* 10.3 (1972): 209-41.
- SKUBIC, Mitja. “Il preterito nel toscano parlato”. *Linguistica* 7.1 (1970): 85-90. *Contributi alla storia del preterito nell’italiano*. Disertación. Universidad de Ljubljana, 1965.
- VOLPINI, Paola. “Un edificio di libri: Girolamo da Sommaia fra reti familiari, amicizie e circolazione di scritture”. *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 2 (2019): 161-178.

DIDAKTIKON



Sara del Valle Revuelta

Instituto Cervantes de Múnich, Alemania

Literatura y cultura en la clase de ELE: el espacio narrativo como criterio de elección de un texto literario

Literature and culture in the Spanish- as-a-Second-Language classroom: the narrative space as a criterion for choosing a literary text

Recibido: 19.09.2022 / **Aceptado:** 01.12.2022

Resumen: Son muchos los criterios en los que los profesores de ELE se apoyan a la hora de elegir un texto literario con el objetivo de leerlo y rentabilizarlo didácticamente en la clase de ELE. Sin embargo, el espacio narrativo no suele ser uno de ellos. Tomando como referencia *La Templanza* de María Dueñas —novela ambientada en Ciudad de México, La Habana y Jerez de la Frontera—, explicaremos y demostraremos cómo este factor puede fomentar el interés de los alumnos por conocer dichos lugares y contribuir al desarrollo de la competencia cultural.

Palabras clave: competencia cultural, literatura en la clase de ELE, novela del siglo XXI, recurso didáctico, aplicación didáctica.

Abstract: Spanish-as-a-second-language teachers rely on many criteria when choosing a literary text with the goal of utilizing it as a teaching resource in the Spanish-as-a-second-language classroom. However, the narrative space is not usually one of them. By using as reference *La Templanza* by María Dueñas—a novel set in Mexico City, Havana and Jerez de la Frontera—we will demonstrate how this factor can encourage students' interest in learning about these places and contribute to the development of cultural competence.

Keywords: cultural competence, literature in the Spanish-as-a-Second-Language classroom, XXI century novel, teaching resources, learning proposal.

1. Introducción

El tratamiento dado a los textos literarios por parte de los principales métodos y enfoques a propósito de la enseñanza de idiomas en general, y de ELE en particular, ha variado enormemente a lo largo de la Historia. El enfoque comunicativo mostró inicialmente poco interés hacia la adopción de textos literarios como recurso en el proceso de enseñanza/aprendizaje de una L2, bien se prescindía de ellos en las programaciones didácticas, bien se incluían en los manuales como meros complementos o materiales adicionales. En la actualidad los manuales de ELE manifiestan una mayor predisposición a integrarlos en las unidades didácticas, aunque no siempre se hace un aprovechamiento óptimo de ellos. Dado que se trata de materiales que entroncan a la perfección con las competencias sociocultural e intercultural, una premisa metodológica aconsejable sería que se explotaran más estas competencias (González Cobas 2021: 171-172).

En cuanto al trato dado a los textos literarios por parte del profesorado de idiomas, cabe preguntarse qué es lo que impulsa a los docentes de ELE a escoger una obra literaria como recurso didáctico para el aula. Si lo que pretenden es enseñar gramática o que los estudiantes amplíen su léxico, siempre se puede recurrir a textos no literarios más adecuados para esta finalidad. No obstante, cada vez son más los profesores de ELE que llevan la literatura a las aulas con una triple finalidad: enseñar lengua, literatura y cultura hispana. De esta manera, el texto literario no es empleado de una manera trivial, como un simple pretexto para la enseñanza de la lengua y tampoco con la exclusiva finalidad de transmitir a los estudiantes conocimientos de historia literaria, sino como un recurso didáctico que permite enseñar lengua, literatura y cultura de manera simultánea (Ventura Jorge 2015: 34).

En este artículo nos proponemos abordar el enorme potencial del texto literario como recurso para la enseñanza de ELE por su capacidad para mejorar la comprensión lectora o comprensión escrita y para desarrollar diversas competencias: lingüística, cultural, literaria, pragmática y comunicativa. Asimismo, pretendemos demostrar la rentabilidad didáctica del espacio narrativo como criterio de elección de un texto literario para el aula de ELE, en tanto que permite a los estudiantes de español acercarse, conocer y entender mejor la cultura de la lengua que están aprendiendo.

2. Fundamentos teóricos

2.1. La literatura en la enseñanza de ELE

En la enseñanza y el aprendizaje del español como segunda lengua (L2) la literatura ha ocupado diferentes posiciones marcadas por el momento histórico, las

metodologías aplicadas, así como por las sucesivas escuelas teóricas y pedagógicas dominantes, y, en consecuencia, por el valor y función que estas han otorgado a las obras literarias en la didáctica de lenguas segundas y extranjeras (Peñas Ruiz, Sáez Martínez, Albaladejo García, *et al.* 2021: 21).

Las investigaciones desarrolladas sobre la presencia y función de la literatura en los manuales de enseñanza de ELE en las últimas décadas reflejan la resistencia que se le sigue oponiendo en este contexto, aunque se aprecie una creciente integración y valoración de su funcionalidad didáctica. Las discrepancias afectan a las actividades que se van a elaborar y al trabajo didáctico en su conjunto, a su empleo, así como al uso de textos adaptados o graduados (22-23).

En cualquier caso, las investigaciones en torno a la enseñanza de segundas lenguas y a sus metodologías han promovido en los últimos años una recuperación del sentido de los textos literarios en el aula de español L2, en consonancia con las nuevas concepciones del aprendizaje de la lengua, especialmente con las teorías interaccionistas y de base cognitiva que sustentan los métodos comunicativos (Guasch 2011: 83-84).

En la actualidad, ya nadie parece discutir el papel de la literatura en el aula de segundas lenguas. El interés demostrado en los últimos años hacia el binomio literatura/ELE queda patente en el auge de estudios que le han prestado atención y del que la revisión llevada a cabo por Santamaría Martínez (2015) es una buena muestra. Las investigaciones desarrolladas hasta la fecha han resaltado su valor y funciones en la didáctica de ELE y han generado consenso entre la comunidad de especialistas sobre la necesidad de considerar la literatura en la didáctica de segundas lenguas, además de contribuir a consolidar su valor y posición en este contexto educativo. Los estudios más actuales continúan demandando la integración total y efectiva de la literatura en el aula de ELE desde la consideración de un aprendizaje lingüístico que articule de forma interrelacionada lectura, escritura y habla, entendiendo la competencia lingüística y la literaria como un *continuum* (Sáez Martínez 2013), con una perspectiva integradora de lengua, literatura y cultura (Ibarra-Rius y Ballester-Roca 2016) y apelando al desarrollo de la competencia literaria (Reyes-Torres 2019).

2.2. Cultura a través de literatura en la clase de ELE

Mucho se ha escrito sobre la importancia de la enseñanza de la cultura en ELE; para una buena síntesis al respecto puede consultarse Jiménez-Ramírez (2018). Ya se parta del hecho de que la lengua es una herramienta social o bien de que la lengua y la cultura forman una unidad, lo cierto es que es inconcebible un proceso de aprendizaje sin cultura. No obstante, la cultura es un concepto complejo, polifónico y poliédrico, y esto a veces parece olvidarse en la práctica, como analiza Corti (2019).

Si partimos de la idea de que la literatura constituye una vía para acceder al conocimiento cultural y a la interpretación de formas de vida e identidades representadas a través del tiempo, y si tenemos presente, siguiendo a Cerrillo (2016), que la obra literaria es producto de una cultura y de un contexto cuyo significado se ha de interpretar en el marco del sistema cultural en que se ha producido, un marco en continuo cambio, hay que plantearse qué conocimientos culturales puede aportar a los aprendices y cómo puede ayudar al juicio crítico y a su interpretación de la realidad exterior (Peñas Ruiz, Sáez Martínez, Albaladejo García, *et al.* 2021: 264).

La literatura en ELE desde los estudios culturales no se concibe como mera actividad de recepción, complemento o adorno, para que los estudiantes lean simplemente por el puro placer de leer, sino como actividad crítica. De ahí que planteemos el acto de leer como proceso de descubrimiento. Para ello, el estudiante de idiomas se sitúa ante el texto literario con el objetivo de interrogarlo sobre sus datos, contenidos y significados, al tiempo que mira su propio mundo y el de los otros no como algo natural, sino como algo social y culturalmente construido. Cada profesor, por su parte, debe afrontar esta tarea con el enfoque en la cultura, centrado en el análisis del fenómeno literario como objeto cultural y equipado con la metodología de los estudios culturales, que podrá arrojar luz sobre diversos aspectos de una sociedad: su vida diaria, sus condiciones de vida, sus relaciones personales, de poder y solidaridad, valores, creencias y actitudes, el lenguaje corporal, las convenciones sociales, los tabúes o el comportamiento ritual, entre tantos otros (267).

La literatura, en cuanto elemento transmisor de factores culturales y como material de aprendizaje de una lengua extranjera, debería estar presente desde la fase inicial del aprendizaje, aunque sea en niveles medios y avanzados donde la explotación didáctica de los textos literarios ofrezca mayores posibilidades, siempre a través de una metodología activa y participativa que facilite la construcción de conocimientos significativos y que ayude a desarrollar actitudes críticas y creativas respecto al uso de la lengua. De acuerdo con esta concepción, la literatura constituye una de las más profundas expresiones de una cultura, parte de los elementos artísticos que pueden codificar y decodificar la comunidad en la que se inserta esta cultura. Consecuentemente, a partir de un acercamiento a la literatura es posible conocer también aspectos de un grupo cultural al que no accedemos por otras vías o de modo distinto (Guerra de Lemos 2014: 117).

2.3. El espacio narrativo

A lo largo de muchos estudios (Bal 1985; Albadalejo 1992; Garrido Domínguez 1993; etc.) se ha constatado que el espacio narrativo es un elemento ficticio pero una realidad textual, que puede abarcar otros espacios dentro de sí mismo, transformarse

y manifestarse a través de referencias y objetos, además de poseer otras muchas singularidades. Asimismo, se constituye como un componente fundamental de la estructura de la novela, tan importante como los personajes o el tiempo. El espacio narrativo es un conjunto de relaciones entre los lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que en este se engloban. Por lo tanto, no se trata de un simple soporte de la acción sino del propulsor de esta, ya que todos los conceptos, ideas y sentimientos se expresan a través de él adquiriendo así el sentido que pretenden transmitir (Álvarez Méndez 2002: 27-28).

El espacio se configura como un elemento integrante e imprescindible de la construcción narrativa. Los lugares constituyen marcos de referencia dentro de la novela a la vez que interactúan con otros componentes del relato. Esto quiere decir que la dimensión estudiada está siempre vinculada a la acción, a los personajes y a un contexto temporal. Los indicadores espaciales sirven de enlace de los demás elementos narrativos y acentúan la verosimilitud de los personajes y los acontecimientos, pues constituyen un lugar de encuentro en el que se producen las múltiples relaciones intrapersonales e interpersonales entre los personajes (32).

Consecuentemente, el espacio narrativo se expone no como un mero punto geográfico o soporte de la acción, sino como un espacio con vida propia y, a su vez, vivido, que aporta un verdadero sentido a la narración. Además, desarrolla una función tanto sintáctica como semántica, referencial, simbólica y, en gran medida, compositiva y estructuradora (38).

3. Razones para introducir la literatura en la clase de ELE

La competencia literaria, entendida como una formación que permite a los lectores establecer un diálogo individual con un texto, interpretarlo y valorarlo de manera crítica (Ballester Roca 2007; Colomer 2001; Reyes-Torres 2019), constituye un puente indispensable entre la multiliteracidad y la educación literaria. Mediante el desarrollo de la multiliteracidad, el alumnado inicia un proceso pedagógico hacia la interpretación de un texto y hacia el uso de una serie de instrumentos que fomentan aspectos como el pensamiento crítico, la creación de un vínculo afectivo con la lectura y la adquisición de la educación literaria. La multiliteracidad y la competencia literaria están, por ello, íntimamente relacionadas, ya que ambas persiguen la construcción de significados a partir de distintos tipos de textos con el fin de alcanzar unos conocimientos generales, desarrollar la comprensión de otras culturas y reflexionar sobre la naturaleza humana (Cerrillo 2007; Kern 2000; Mendoza Fillola 2005).

Además de contribuir al desarrollo de la competencia literaria, existen muchas otras razones para introducir la literatura en la clase de ELE. A continuación,

mencionaremos las recogidas por Albaladejo García (2007: 6-9) siguiendo en cierta medida los razonamientos ofrecidos por Collie y Slater (2002): la universalidad de los temas tratados, su carácter de material auténtico, su riqueza lingüística y su poder para involucrar personalmente al lector, además de su ya destacado valor cultural.

La universalidad de temas como el amor, la muerte, la vejez, la amistad, etc., comunes a todas las culturas, hace que una obra literaria, incluso en un idioma extranjero, consiga acercarse al mundo del estudiante y resultarle familiar. Por mucho que su significado cambie con el paso del tiempo, su esencia perdura, y es capaz de trascender tiempo y cultura para hablar directamente a un lector de otro país en un período histórico diferente.

A diferencia de otros materiales didácticos, la literatura es un material auténtico. Las obras literarias no están diseñadas con el propósito de enseñar una lengua, sino con el de disfrutar de la lectura. Por ello, el estudiante tiene que enfrentarse a muestras de lengua dirigidas a hablantes nativos y apoyarse en el contexto para su comprensión.

Gracias a la riqueza lingüística que aportan los textos literarios, el lector extranjero entra en contacto con un lenguaje amplio y variado que le sirve de modelo para su propia expresión tanto escrita como oral. En las obras escritas se encuentran con mayor frecuencia estructuras sintácticas, variaciones estilísticas y formas de conectar ideas. Además, el estudiante pone en práctica su habilidad para inferir y deducir el significado de los términos desconocidos, algo que también le sirve de ayuda a la hora de entender otros tipos de texto no literarios.

La literatura también tiene el poder potencial de involucrar personalmente al lector. Una vez que el lector entra en el mundo del texto, se siente atraído hacia la historia que se desarrolla y hacia sus personajes, de modo que los aspectos formales del sistema lingüístico de la lengua que está aprendiendo pasan a un segundo plano, y el desarrollo y desenlace del relato se convierten en el centro de atención.

Por último, el valor cultural de la literatura puede ser muy beneficioso en la transmisión de los códigos sociales y de conducta de la sociedad donde se habla la lengua meta. Aunque el escenario donde se desarrolla una novela sea un mundo creado, permite obtener un mejor entendimiento de la forma de vida y de ser de los habitantes de ese lugar, e incluso llega a fomentar la simpatía y la curiosidad hacia ese lugar en cuestión.

4. La elección del texto literario

Albaladejo García (Peñas Ruiz, Sáez Martínez, Albaladejo García, *et al.* 2021: 283-285) selecciona los siguientes cuatro criterios generales que el docente de ELE

debe tener en cuenta en el momento de elegir e introducir un texto literario en su clase: la accesibilidad, la relevancia, la rentabilidad y la trascendencia cultural del texto. No obstante, a esta lista añadiremos el criterio en el que queremos enfocarnos: el espacio narrativo.

Con la accesibilidad del texto literario se hace referencia al grado de dificultad estructural y léxica que este debe tener para ser utilizado como instrumento didáctico en el aula de español. Christine Nuttall (1996) lo denomina lecturabilidad del texto. El docente ha de procurar que el material sea adecuado al nivel de competencia lingüística y lectora de sus aprendices pero que, al mismo tiempo, suponga un desafío. Por este motivo, el nivel de lengua de los textos literarios seleccionados debe estar un grado por encima de la capacidad lingüística de los alumnos.

La relevancia del texto es de suma importancia para la consecución de los objetivos didácticos planteados, pues, si el material escrito empleado es significativo para los intereses y la experiencia propia de los aprendices, la culminación del acto lector tendrá mayor garantía de éxito. Teniendo en cuenta los gustos y preferencias de los alumnos lograremos que estos se sientan atraídos por el contenido del texto, lo que los animará a afrontar con entusiasmo los retos que las dificultades lingüísticas puedan suponer para alcanzar la plena comprensión textual. Por tanto, el docente debe tratar de seleccionar documentos literarios atrayentes y motivadores.

El docente también necesita considerar otras cuestiones como la rentabilidad de una obra literaria antes de abordar su didactización. Debe tener en cuenta las posibilidades que la obra ofrece para diseñar un interesante y variado repertorio de actividades y tareas didácticas que fomenten la comunicación e interacción entre los alumnos, la participación en el aula y el ejercicio integrado de las habilidades lingüísticas.

Por último, la trascendencia cultural del texto. Este criterio parece ser el más controvertido, ya que algunos defienden y justifican la supresión de las connotaciones culturales del texto para facilitar su lectura a los estudiantes de ELE, convirtiéndolo en una muestra textual cercana a los textos adaptados. Sin embargo, coincidimos plenamente con Albaladejo García (2021) y con Rosana Acquaroni (2007) en que las connotaciones culturales —tanto explícitas como implícitas— contenidas en un texto literario pueden ser aprovechadas didácticamente en el aula de ELE. Por un lado, los datos culturales explícitos e implícitos en una obra proporcionan al alumno información de la época a la que esta pertenece. Por otro lado, dicha información se convierte en una herramienta estratégica para la interpretación del propio texto. Se trata de un movimiento en ambos sentidos —del texto al contexto y del contexto al texto— en el que el lector-alumno establece una enriquecedora comunicación

cultural con el discurso escrito. La labor docente en este sentido, por tanto, debe consistir en facilitar la comprensión de las referencias culturales presentes en una obra literaria mediante el diseño de recursos dirigidos a tal fin, sin privar al alumnado de una valiosa información cultural con la que puede llegar a entender no solo el texto, sino la cultura meta que este representa.

Finalmente, queremos añadir y justificar el criterio abordado en este artículo: el espacio narrativo de la novela, es decir, el lugar donde transcurre la historia. Una obra literaria escrita por un autor español o hispano no tiene por qué transcurrir en España o en Hispanoamérica; puede que sus personajes se encuentren en cualquier otra parte del mundo. Sin embargo, el hecho de que la historia suceda en un país hispanohablante ofrece al docente de ELE un mayor abanico de posibilidades a la hora de crear actividades con las que trabajar las cuatro actividades comunicativas de la lengua y estrategias¹ partir del texto literario. Además, hará que los estudiantes se interesen por dichos lugares del mundo hispano, ya que los personajes de la narración que están leyendo se mueven en ellos. Este factor puede favorecer en gran medida el desarrollo de la competencia cultural.

5. Metodología de la experiencia didáctica

La experiencia didáctica de leer, comentar y realizar distintas actividades relacionadas con la novela *La Templanza* en un curso de cultura de nivel C1/C2 del Instituto Cervantes de Múnich fue la que nos llevó a escribir el presente artículo.

Los once estudiantes de ese curso, todos adultos alemanes y ávidos lectores, comentaron haber disfrutado mucho leyendo el famoso libro *El tiempo entre costuras* (2009) de María Dueñas y, tras leer la sinopsis de *La Templanza* (2015), eligieron esta novela para leer y comentar en clase a lo largo de ese trimestre.

La Templanza está dividida en tres partes. Cada una de ellas corresponde a uno de los escenarios por los que transita su protagonista y con él el lector.

La primera parte transcurre en el México independiente de la década de 1860, con la presidencia de Benito Juárez, las continuas guerras internas entre conservadores y liberales, y las tensiones externas con Francia, Inglaterra y España. Es allí donde Mauro Larrea —su protagonista— saldrá en busca de mejores oportunidades y donde dejará lo poco que le queda.

¹ Con las actividades comunicativas de la lengua y estrategias (comprensión, expresión, interacción y mediación), el MCER sustituye el modelo tradicional de las cuatro destrezas (comprensión oral, expresión escrita, comprensión de lectura, expresión escrita), considerado cada vez más inadecuado a la hora de captar la compleja realidad de la comunicación (MCER. Volumen complementario 2020: 42).

La segunda parte sitúa al lector en una próspera Cuba aún dependiente de la corona española, con sus inmensos beneficios derivados del cultivo del azúcar, la esclavitud plenamente aceptada y escasos deseos independentistas. Y dentro de ella, La Habana, bulliciosa, rica, ostentosa y carente de prejuicios.

La tercera parte, la más extensa, tiene lugar en el Jerez de los bodegueros, endogámico y bullente, con el esplendor del negocio vinatero propiciado por las grandes exportaciones de vino a Gran Bretaña y por la implicación en el sector vitivinícola local de capitales extranjeros. Destacan entre ellos los comerciantes del vino británicos y los “capitales de regreso” de las antiguas colonias, en manos de ricos indianos que retornan a España en busca de prósperas oportunidades de negocio tras la independencia de los países latinoamericanos. Mauro Larrea será erróneamente tomado por uno de ellos. Esta parte refleja la España del reinado de Isabel II, en una época de cambios, atraso y revueltas, que deja ver la pobreza de la sociedad rural, la penosa educación y la escasa modernización en comparación con otros países europeos. Jerez en este entorno es una excepción.

A pesar de su gran extensión, consideramos que esta novela cumplía con los criterios para la elección de textos literarios que el docente de ELE debe tener en cuenta expuestos anteriormente: poseía la cualidad de texto original; para estos estudiantes de nivel avanzado y lectores habituales era una novela accesible, no demasiado difícil; fueron ellos mismos los que —interesados en la autora y tras leer la sinopsis— la eligieron, por lo que contaba con el factor de la motivación; nos permitió crear actividades con las que se trabajaran las cuatro actividades comunicativas de la lengua y estrategias, como mostraremos más adelante; y su riqueza cultural, proporcionada en gran medida por el espacio narrativo, permitía ser explotada con el objetivo de transmitir al alumnado numerosos aspectos sociales y culturales del mundo hispano.

En este sentido, cabe destacar la gran labor de documentación que la autora, María Dueñas, ha llevado a cabo en esta obra literaria y gracias a la cual ha conseguido recrear magistralmente la situación política, económica y social de cada uno de estos escenarios, haciendo posible que el lector se imagine cómo era la vida allí en aquella época. Asimismo, es apreciable su voluntad de poner en boca de los personajes cada una de las variedades dialectales propias de dichos escenarios, caracterizando a sus personajes también a través de su acento y forma de hablar.

En nuestro caso, al tratarse de un curso de cultura de nivel avanzado, de carácter voluntario y con estudiantes adultos, nos propusimos tratar la parte de la clase dedicada al libro como si de un club de lectura² se tratara. Además, como ya hemos

² Un club de lectura está formado por un grupo de personas que se reúnen periódicamente para debatir y comentar un libro. Todas ellas leen el mismo libro y acuerdan el número de páginas que van a leer cada vez.

señalado, quisimos aprovechar el potencial cultural que ofrecía el espacio narrativo de esta novela para crear actividades que contribuyeran a transmitir al alumnado aspectos sociales y culturales del mundo hispano —especialmente de los escenarios por los que transita su protagonista— y que al mismo tiempo favorecieran el desarrollo de las cuatro actividades comunicativas de la lengua y estrategias. En cada una de las diez clases del trimestre, de tres horas de duración, se dedicó una parte de la clase a hablar sobre lo que se había leído durante esa semana, aproximadamente cinco capítulos, y a realizar las actividades que a continuación mostraremos.

6. Descripción de la propuesta didáctica

Como tarea de prelectura, propusimos a los estudiantes que buscaran algo de información sobre la autora del libro que iban a leer, María Dueñas, para compartirla con sus compañeros. Además, visualizamos un breve vídeo³ en el que la propia autora hablaba sobre *La Templanza*. Por otro lado, se les proporcionó una ficha con los nombres y las descripciones de los personajes⁴, tanto protagonistas como secundarios, que deberían ir relacionando y completando a lo largo de la lectura. Esta actividad tenía como objetivo facilitar la identificación y retención de los numerosos personajes presentes en la novela y de las relaciones entre ellos.

Las actividades realizadas durante la lectura tuvieron como fin ahondar en cada uno de los tres escenarios descritos en la narración: Ciudad de México, La Habana y Jerez de la Frontera. Para los dos primeros escenarios, recurrimos al programadocumental de RTVE (Radiotelevisión Española) llamado *Españoles en el Mundo*, en el que algunos españoles que viven en el extranjero muestran cómo es su vida allí. Asimismo, tanto el presentador como los propios españoles entrevistados cuentan a los espectadores hechos históricos, aspectos culturales y características de la ciudad y del país en el que viven. Dado que el protagonista de *La Templanza*, Mauro Larrea, es un español que emigra a América, consideramos que este recurso audiovisual podría aportar —además de información cultural— otros testimonios de españoles emigrados a América, contribuyendo a la comprensión y al debate de este aspecto.

Por otro lado, como ya hemos mencionado, otro de los factores destacables de esta obra literaria es la caracterización de sus personajes a través del acento y la forma de hablar propia de la variedad dialectal de cada uno de los escenarios en los que transcurre la historia. Por ello, quisimos aprovechar esta oportunidad para visibilizar aún más la riqueza del español. Con este fin, elaboramos una actividad que consistía en identificar y relacionar una serie de palabras disímiles entre el español

³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PMLwcvULMss>

⁴ Disponible en: <https://mariaduenas.es/la-templanza/personajes.php>

hablado en España, el español hablado en México y el español hablado en Cuba. Con ella no pretendíamos que los estudiantes aprendieran o memorizaran vocabulario, sino que jugaran a averiguar las correspondencias y empatizaran con los emigrantes españoles que, como el protagonista de la historia, tuvieron que familiarizarse con otras variedades de español diferentes a la propia.

Finalmente, en lo que respecta al último escenario de la novela, Jerez de la Frontera, las actividades se enfocaron en aportar información histórica y cultural sobre esta ciudad y, como no podría ser de otra manera, sobre su sector vitivinícola, también muy presente en *La Templanza*. En este caso incluyeron un texto y un breve vídeo con preguntas de comprensión.

Por último, y como tareas de poslectura, se propuso a los estudiantes que conversaran sobre los tres escenarios —¿cuál les gustaría visitar?; ¿vivirían un tiempo en alguno de ellos? — y se les animó a que escribieran un artículo de opinión en el que plasmaran sus reflexiones acerca de la novela. Del mismo modo, se les propuso que señalaran y justificaran cuál había sido su personaje y su momento favorito de la lectura, y que concluyeran si la recomendarían.

7. Resultados y conclusiones

Como instrumento de análisis se recurrió a la observación y a la reflexión por parte del docente, fases de la metodología de enfoque cualitativo IAP o investigación participativa-acción (Guevara, Verdesoto y Castro 2020: 168). Del mismo modo, sin recurrir a metodologías cuantitativas, fueron recogidas las reflexiones y conclusiones de los participantes.

Al final del curso, al hacer un balance general, los once estudiantes coincidieron en que habían disfrutado mucho tanto de la lectura individual en casa como del debate y las actividades grupales en clase.

Uno de los aspectos que destacaron fue el de haber tenido la sensación de haber estado en los tres lugares en los que se desarrolla la historia —Ciudad de México, La Habana y Jerez de la Frontera— ya que no solo habían viajado allí de la mano de sus personajes, sino también a través de las actividades que habían realizado en clase.

Consecuentemente y de forma amena, su conocimiento cultural y sociocultural de dichos lugares se había enriquecido, y sus ganas de visitarlos habían aumentado. Es decir, el espacio narrativo de la novela había fomentado el interés y favorecido el acercamiento de estos estudiantes de ELE a las costumbres, modo de vida y variedad dialectal de tres lugares tan distintos y representativos del mundo hispano. Por otro lado, los estudiantes confesaron haber tenido dificultades para comprender ciertos términos y expresiones del español mexicano y del español cubano presentes

en la novela, variedades con las que no estaban tan familiarizados. No obstante, admitieron haber adquirido una mayor conciencia de la diversidad y riqueza de la lengua española, y del reto que esto supone no solo para los aprendientes de español como lengua extranjera sino también para los propios hablantes nativos.

Podemos afirmar, por tanto, que el espacio narrativo en el que se desarrolla una novela es un criterio válido en el que apoyarse a la hora de elegir un texto literario para ser leído y rentabilizado didácticamente en la clase de ELE. Igualmente, es posible diseñar actividades comunicativas complementarias a la lectura de una obra literaria que permitan trabajar las cuatro actividades comunicativas de la lengua y estrategias, y que transmitan al alumnado aspectos sociales y culturales del mundo hispano. Por consiguiente, tomando como referencia el libro *La Templanza* de María Dueñas, hemos demostrado cómo el espacio narrativo es un criterio que, tenido en cuenta, puede fomentar el interés de los alumnos por conocer el mundo hispano y permitir a los estudiantes de español acercarse, conocer y entender mejor la cultura de la lengua que están aprendiendo.

8. Actividades

A. Relaciona cada uno de estos personajes de *La Templanza* con su correspondiente descripción⁵.

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1. Inés Montalvo / Madre Constanza | 11. Elías Andrade |
| 2. Luis Montalvo, El Comino | 12. Edward Claydon |
| 3. Antonio Fatou | 13. Ernesto Gorostiza |
| 4. Julián Calafat | 14. Alan Claydon |
| 5. Matías Montalvo | 15. Manuel Ysasi |
| 6. Carola Gorostiza De Zayas | 16. Úrsula Hernández de Soto
y Villalobos, Condesa de Colima |
| 7. Nicolás Larrea | 17. Soledad Montalvo |
| 8. Gustavo Zayas Montalvo | 18. Mariana Larrea |
| 9. Tadeo Carrús | 19. Mauro Larrea |
| 10. Santos Huesos Quevedo Calderón | |

Criado por su abuelo, un mísero herrero en Otano, Navarra. Casado muy joven con Elvira, padres de dos hijos, Mariana y Nicolás. Viudo desde el parto del segundo, tras el cual decide emigrar a América. Allí empieza a trabajar como un simple minero, hasta que un accidente casi le cuesta la vida. Arranca entonces a luchar en pos de un futuro mejor.
Tenaz, pragmático, luchador

⁵ Extraído de: <https://mariaduenas.es/la-templanza/personajes.php>

<p>Hermosa jerezana, refinada, mundana. Nieta de un poderoso bodeguero, hija de un padre bala perdida. Casada muy joven por decisión del patriarca con un maduro marchante de vinos inglés, residente habitual en Londres, gran conocedora del negocio. Hábil negociadora, llena de recursos, por delante siempre.</p>
<p>Apoderado e íntimo amigo mexicano. Celoso vigilante de los intereses personales, económicos y familiares de Mauro. La voz de su conciencia en la distancia.</p>
<p>Hija mayor, su gran aliada. Inteligente y capaz, entroncada por su reciente matrimonio con una aristocrática familia mexicana.</p>
<p>Primo de Soledad, perteneciente al clan de los Montalvo, abandona España joven por oscuras circunstancias familiares. Casado con Carola Gorostiza y residente en La Habana. Tiene fama de ser inestable en las empresas y con los capitales.</p>
<p>Primo menor de Soledad, fallecido en Cuba durante una visita a su primo Gustavo Zayas. Vida desmadrada, físico quebrado, carga con una inmensa culpa. De él heredará Zayas las propiedades que después se jugará al billar.</p>
<p>Hijo pequeño, de carácter irreflexivo, pasa una temporada en Europa antes de matrimoniar con la rica heredera Teresa Gorostiza. Se rebelará contra las decisiones paternas y acabará trazando su propio destino.</p>
<p>Indígena chichimeca, criado de confianza de Mauro Larrea desde los tiempos de las minas. Ingenioso, escurridizo, cómplice, leal. Analfabeto pese a sus apellidos literarios. Acompañará a Mauro a largo de toda la trama.</p>
<p>Difunto patriarca de la familia Montalvo, abuelo de Soledad, Gustavo y Luis. Nieto de un montañés (cántabro) que emigró a Cádiz e invirtió en viñas. Descuidó a sus dos hijos que resultaron sendas balas perdidas y puso su confianza en la tercera generación. Con sus interesados planes malogró el futuro de algunos de sus nietos.</p>
<p>Marido, treinta años mayor que ella. Próspero y distinguido marchante de vinos londinense, antiguo agente del patriarca don Matías Montalvo para la distribución de sus vinos en Inglaterra.</p>
<p>Prestamista sin escrúpulos, viejo conocido de los campamentos mineros con quien Mauro Larrea contrae en el presente una enorme deuda.</p>

Su consuegra por el matrimonio de Mariana. Anciana despótica, nostálgica de los días en que México era aún un virreinato de la corona española. Tendrá mucho que ver en los asuntos financieros de Larrea.
Hijo del primer matrimonio de Edward, treintañero, oportunista, abusa de la condición mental de su padre para desplumarle, por su culpa comienza Soledad a cometer desmanes. Mauro Larrea se enfrentará a él en Jerez.
Médico jerezano, amigo de la infancia de Soledad y sus primos, conocedor de todos los acontecidos pasados de los Montalvo, apoyo presente de ella. Prudente, reflexivo, altruista y librepensador. Cómplice a su pesar en diversos desmanes. Iniciará una sólida amistad con Mauro Larrea.
Futuro consuegro de Mauro, padre de Teresita, pertenece a la elite de la ciudad de México. Encarga a Mauro Larrea que lleve una sustanciosa cantidad de dinero a su hermana pequeña, Carola Gorostiza, residente en Cuba.
Banquero cubano de origen mallorquín, inteligente, ácido y previsor, gran apoyo de Mauro Larrea en su etapa habanera e incluso posteriormente.
Hermana de Soledad, religiosa ermitaña.
Corresponsal gaditano de Calafat, dueño de una centenaria casa de comercio. Anfitrión de Mauro Larrea durante sus días en Cádiz y ayuda fundamental para resolver algunos de los conflictos.
La causante de todo el imprevisible devenir de Mauro Larrea en La Habana. Descarada, manipuladora, intrigante y con un humor rabioso.

B. Como ya sabes, el protagonista de *La Templanza*, Mauro Larrea, es un español que emigra a México. A continuación, vas a ver varios extractos de un programa-documental de la televisión española llamado *Españoles en el Mundo*, en el que algunos españoles que viven en Ciudad de México cuentan y muestran cómo es su vida allí. Responde a las siguientes preguntas con la información que obtendrás del vídeo⁶.

Jonás Murillo

1. ¿Cuántas banderas monumentales hay en México?
 2. ¿Por qué la torre Latinoamericana es un símbolo de México?
 3. ¿Cuál es el pan típico de la Ciudad de México?
 4. ¿De dónde proceden la mayoría de españoles residentes en México?
 5. ¿Cuál es el deporte nacional de México?
-

⁶ Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/espanoles-en-el-mundo/ciudad-mexico/5905950/>

Mónica Pont

6. ¿Qué se hacía en Teotihuacán?
7. ¿Por qué se van los artistas españoles a México?
8. ¿Cómo es el desayuno mexicano?
9. ¿Cómo es el español neutro mexicano?
10. ¿Qué es un *cantabar*?

Raquel Labrador

11. ¿Quién es Cantinflas?
12. ¿Qué es la colonia Roma? ¿Qué famosos mexicanos vivieron allí?
13. ¿Qué es el cuitlacoche?
14. ¿Qué es Coyoacán?

Pachi Navajas y Javier Puente

15. ¿Qué es el mole?
16. ¿Qué es una trajinera?
17. ¿Qué es el molcajete?
18. ¿Cuándo cambió la ciudad su antiguo nombre de México DF al actual de Ciudad de México?
19. ¿Cuándo fue fundado el Casino Español?

Rocía Rodríguez

20. ¿Cuántos tipos de flores y plantas hay en el mercado de Jamaica?
21. ¿Quién es la patrona de México y qué día es su celebración?
22. ¿Qué son los chapulines?
23. ¿Qué simboliza romper una piñata en México?

C. También recordarás que Mauro Larrea emigra de México a Cuba. Ahora vas a ver varios extractos del mismo programa-documental, pero esta vez serán algunos españoles que viven en Cuba los que cuenten y muestren cómo es su vida allí. Responde a las siguientes preguntas con la información que obtendrás del vídeo⁷.

Ismael Sayyad

1. ¿Cuándo surgió el barrio chino de la Habana?
2. ¿Cuándo fue fundada La Habana?
3. ¿Qué es el Callejón de Hamel?
4. ¿Qué es un almendrón?
5. ¿Qué es El Vedado?

⁷ Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/espanoles-en-el-mundo/cuba/6223158/>

Paco Carreras

6. ¿Qué es el cuentapropismo?
7. ¿Cómo es Centro Habana?
8. ¿Qué religiones se practican en Cuba?
9. ¿Qué es el guarapo?
10. ¿Cómo se llama el archipiélago que forman los cayos que hay en la costa noroeste de la isla?

Silvia Canals

11. ¿Cómo describe esta española a los cubanos?
12. ¿Cuál es uno de los juegos favoritos de los cubanos?
13. ¿Qué hacen los carretilleros?
14. ¿Qué es la malanga?
15. ¿Cuál es el deporte nacional de Cuba?

Víctor Colino

16. ¿Quiénes fueron los tres comandantes?
17. ¿Qué se cultiva en la región de Pinar del Río?
18. ¿Qué fabrican los torcedores?
19. ¿Quién pintó el Mural de la Prehistoria?
20. ¿Qué comida es típica en las reuniones familiares?

Leire Fernández

21. ¿Qué dos monedas tiene Cuba?
22. ¿Cómo es la conexión a internet en Cuba?
23. ¿Cómo perciben los cubanos a los extranjeros residentes en Cuba, según esta española?
24. ¿Qué deporte está ganando popularidad en Cuba?

D. En *La Templanza* has podido apreciar que el vocabulario utilizado en España y en México no siempre coincide. Relaciona estos términos del español hablado en España con sus sinónimos del español mexicano.

elote – dar chance – pasto – chequear – refrigerador – alberca – chupón – agujetas
– chamarra – marcar – neta – lima – lana – chido – padrísimo – pendejo – camión –
mordida – pena – mesero – soda – jalar – aventar – cajuela – playera –banqueta – chela
– departamento – feria – fresa – platicar – celular – computadora – bocina – boleto –
pluma – durazno – jugo – rentar – medias

Literatura y cultura en la clase de ELE: el espacio narrativo como criterio de elección de un texto literario

ESPAÑA	MÉXICO
1. acera	
2. alquilar	
3. altavoz	
4. apartamento	
5. autobús	
6. billete	
7. bolígrafo	
8. calcetines	
9. calderilla	
10. camarero	
11. camiseta de manga corta	
12. cerveza	
13. césped	
14. chaqueta	
15. chupete	
16. comprobar	
17. cordones de las zapatillas	
18. dar la oportunidad	
19. dinero	
20. guay	
21. hablar	
22. imbécil	
23. lanzar	
24. limón	
25. llamar	
26. maíz	
27. maletero	
28. melocotón	
29. móvil	
30. muy guay	
31. frigorífico	
32. ordenador	
33. pijo	
34. piscina	
35. refresco	
36. soborno	
37. tirar	
38. verdad	
39. vergüenza	
40. zumo	

E. Como también has podido observar en *La Templanza*, el vocabulario utilizado en España y en Cuba con frecuencia tampoco coincide. Relaciona estos términos del español hablado en España con sus sinónimos del español cubano.

achantado – ajustador – almendrón – asere – atrabancar – bacán – bañera – bateo – berreado – bisne – bodega – burujón – cachimbo – *catao* – chama – cherna – empatar – fula – huevón – paladar – pullover – saya – timbiriche – trusa – verraco – *aciscado* – bonche – tirar un cabo – coger botella – *irse pa'l yuma* – ser un punto – goma – guagua – bala – durañón – fachar – ñampiarse – cajetilla – *ocambo* – escaparate

ESPAÑA	CUBA
1. acomodado	
2. agarrar	
3. amigo	
4. armario	
5. asustado	
6. autobús	
7. bañera	
8. broma	
9. bueno	
10. camiseta	
11. cigarrillo	
12. coche antiguo	
13. dentadura	
14. dinero	
15. discusión	
16. echar una mano	
17. enfadado	
18. falda	
19. hacer autostop	
20. homosexual	
21. idiota	
22. interruptor	
23. ir al extranjero	
24. ligar	
25. morirse	
26. muchos	
27. negocio	
28. neumático	
29. niño/joven	

30. pistola	
31. quiosco	
32. restaurante	
33. robar	
34. ser ingenuo	
35. sujetador	
36. tacaño	
37. tienda pequeña	
38. traje de baño	
39. vago	
40. viejo	

F. ¿Te gustaría saber más sobre Jerez de la Frontera y su famoso vino? Lee y completa el texto⁸ con las palabras eliminadas.

El vino de Jerez: historia y curiosidades

Los vinos de Jerez de la Frontera tienen más de 3000 años de historia. Desde la época de los romanos se viene exportando y hoy en _____ es sin duda el vino más exportado de España, con presencia en más de 50 países. ¿Las claves del éxito? Sin duda _____ su enorme variedad, adaptabilidad a diversos tipos de paladares, así _____ una calidad excepcional que durante miles de años se ha ido perfeccionando con sistemas de conservación y de envejecimiento únicos. Por _____ y más razones, durante el año 2014, Jerez _____ elegida Ciudad Europea del Vino. Un galardón más que reconoce el buen hacer de una tierra de vinos.

Hablar del “vino de Jerez” no quiere _____ que nos estemos refiriendo a un solo _____ de vino. En Jerez hay una gran cantidad de vinos. Por un lado, encontramos el fino, es el clásico aperitivo, que marida perfectamente _____ pescados, mariscos, con un potente sabor a flor. Por otro lado, tenemos el amontillado, un vino que ha estado durante un tiempo bajo el famoso “velo de flor” y es probablemente el vino más desconocido _____ el consumidor, pero es el ideal para consumirlo con arroz, risottos, quesos, patés... tiene un sabor a almendra y madera muy potente _____ boca. Otro de los vinos de Jerez es el oloroso, _____ se caracteriza porque solo ha tenido crianza oxidativa y marida muy bien _____ todo tipo de carnes, quesos manchegos... Y por supuesto el Pedro Ximénez, un vino de postre que combina perfectamente con quesos azules, helado de vainilla, etc...

⁸ Adaptado de: <http://www.andalucia.org/es/reportajes/el-vino-de-jerez-su-historia-curiosidades-y-una-experiencia-irresistible/>

¿Si te dijéramos que _____ al vino de Jerez Magallanes logró llegar a América, que dirías? El agua antes era una _____ de bacterias muy grande y dado que esto a _____ de un barco era un problema, Magallanes llevó _____ litros de vino de Jerez que armas. Alrededor del mundo del vino de Jerez hay muchísimas curiosidades que mucha _____ desconoce y que durante una visita a una bodega se pueden descubrir. En casos como el del famoso Pedro Ximénez, muchos desconocen que fue un soldado alemán _____ lo introdujo. Su nombre era Peter Siemens, de _____ el nombre del vino. Otro caso curioso es el del Candié, un vino que debe su nombre a una larga tradición jerezana en la que a los niños que no tenían apetito se _____daba un Candié y lo que mucha gente desconoce es que el nombre de Candié _____ de “Candy” y “Egg”. “Candy” en inglés quiere decir dulce y “egg” huevo. A los niños que no tenían apetito se les daba un vino dulce con una _____ de huevo.

El vino es parte de la identidad de nuestra tierra, de nuestra gastronomía y de nuestra cultura. Por lo tanto, una visita a una bodega es imprescindible _____ conocer hasta qué _____ ha sido importante el consumo del vino de Jerez a lo _____ de la historia.

G. Para saber aún más, presta atención al vídeo⁹ que vas a ver y responde a las siguientes preguntas.

1. ¿Qué se destaca de Jerez, además de su vino?
2. ¿Qué tipo de muralla hay en Jerez?
3. ¿Cuántas mezquitas llegó a tener Jerez?
4. ¿Cuál es una de las principales atracciones turísticas de Jerez?
5. ¿De qué siglo es la catedral de Jerez? ¿Por qué fue posible su construcción?
6. ¿Cuál es una de las marcas de vino fino más populares de Jerez?
7. ¿Qué es un Tabanco?
8. ¿Qué tienen la oportunidad de ver los viajeros que se hospedan en la finca La Carreña?
9. ¿Qué es la Real Escuela Andaluza de Arte Ecuestre? ¿Por qué es mundialmente conocida?
10. ¿Para qué otros dos deportes, además de la equitación, es Jerez un referente?

H. Ahora que tienes más información sobre cada uno de los lugares mencionados en la novela, conversa con tus compañeros.

⁹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fyH_FWccuXs

1. ¿Cuál de ellos te gustaría visitar? ¿Por qué?
2. ¿Qué información te ha llamado más la atención?
3. ¿Te mudarías a alguno de esos lugares? ¿Por qué?

I. Para terminar, escribe un artículo de opinión sobre *La Templanza* ayudándote de las siguientes preguntas.

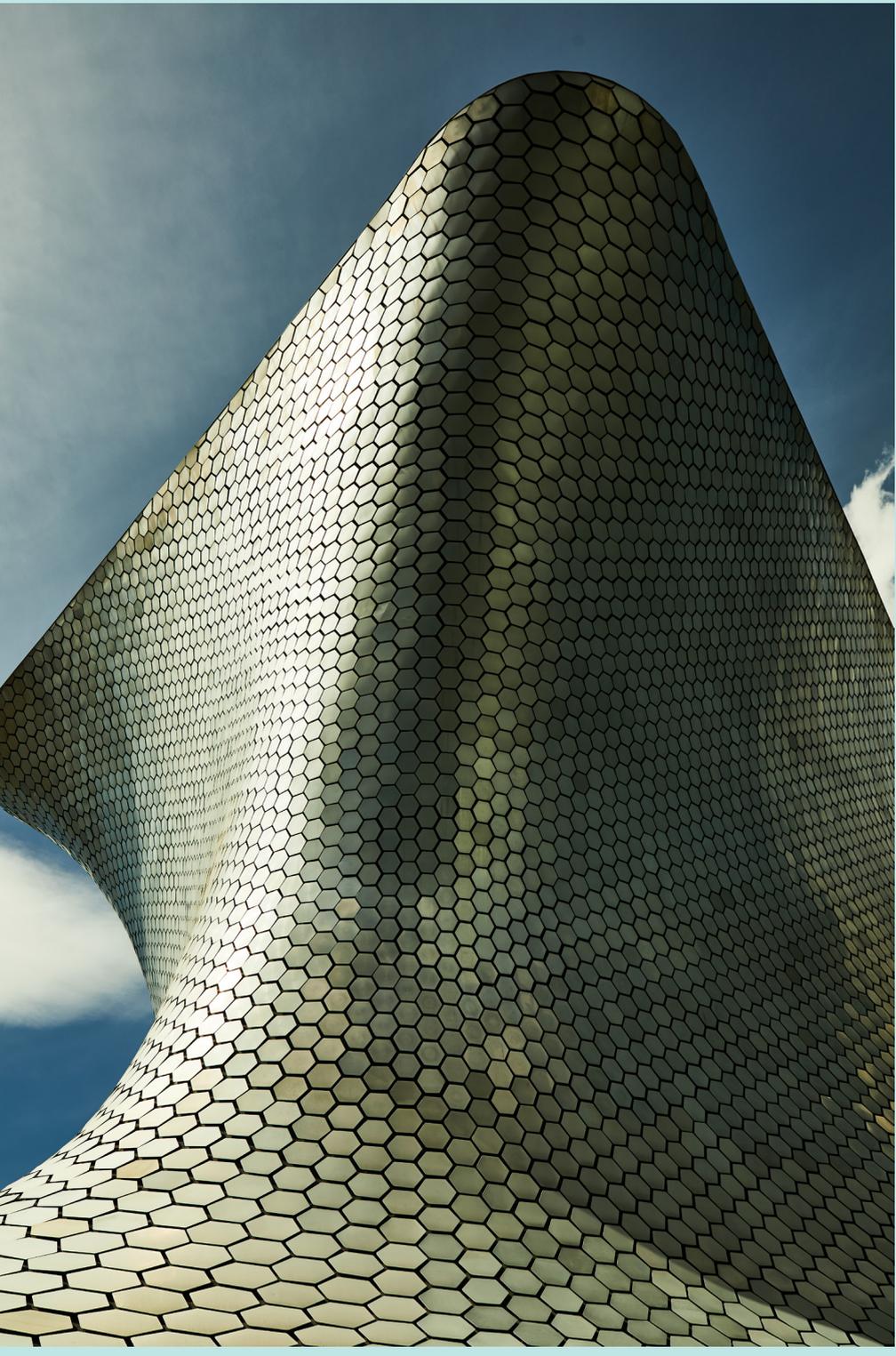
1. ¿Te ha gustado? ¿Por qué?
2. ¿Cuál ha sido tu personaje y tu momento favorito de la lectura? ¿Por qué?
3. ¿Recomendarías esta novela? ¿Por qué?

Bibliografía

- ACQUARONI MUÑOZ, Rosana. *Las palabras que no se lleva el viento: literatura y enseñanza de español como LE/L2*. Madrid: Santillana Educación, 2007.
- ALBALADEJO GARCÍA, María Dolores. “Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica”. *MarcoELE* 5 (2007): 1-51.
- ALBALADEJO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. *Espacios Narrativos*. León: Universidad de León, 2002.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BALLESTER ROCA, Josep. *L'educació literària*. Valencia: Universitat de València, 2007.
- CERRILLO, Pedro César. *El lector literario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- . *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*. Barcelona: Octaedro, 2007.
- COLLIE, Joanne; Stephen Slater. *Literature in the Language Classroom: A resource book of ideas and activities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- CONSEJO DE EUROPA. *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Volumen complementario*. Servicio de publicaciones del Consejo de Europa: Estrasburgo, 2020.
- CORTI, Agustín. *La construcción de la cultura en el español como lengua extranjera (ELE)*. Münster y Nueva York: Waxmann, 2019.
- DUEÑAS VINUESA, María. *La Templanza*. Barcelona: Editorial Planeta, 2015.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. “El discurso del tiempo en el relato de ficción”. *Revista de literatura* 54.107 (1992): 15-45.
- GONZÁLEZ COBAS, Jacinto. “La literatura en la enseñanza de ELE: un trayecto desde los inicios hasta el siglo XXI”. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 88 (2021): 155-174.
- GUASCH BOYÉ, Oriol. “Las lenguas en la enseñanza”. *Lengua castellana y literatura. Complementos para la formación disciplinar*. Coords. Uri Ruíz Bikandi y Alba Ambrós. Barcelona: Graó, 2011. 81-102.

- GUERRA DE LEMOS, Bethania. "Construyendo identidades: alteridad, cultura y literatura en el aula de ELE". *Actas del coloquio Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Eds. María Pilar Celma Valero, Susana Heikel y Carmen Morales Rodríguez. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. 113-123.
- GUEVARA ALBAN, Gladys Patricia; Alexis Eduardo Verdesoto Arguello; Nelly Esther Castro Molina. "Metodologías de investigación educativa (descriptivas, experimentales, participativas, y de investigación-acción)". *Recimundo* 4.3 (2020): 163-173.
- IBARRA-RIUS, Noelia; Josep Ballester-Roca. "Literatura y cultura para una didáctica intercultural del español como lengua extranjera (ELE)". *Studia Romanica Posnaniensia* 43.3 (2016): 117-130.
- JIMÉNEZ-RAMÍREZ, Jorge. *La enseñanza de cultura*. Madrid: Arco/Libros, 2018.
- KERN, Richard. *Literacy and Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio. "La educación literaria desde la literatura infantil y juvenil". *Literatura infantil y educación literaria*. Eds. María Carme Utanda, Pedro César Cerrillo y Jaime García Padrino. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 33-61.
- NUTTALL, Christine. *Teaching Reading Skills in a Foreign Language*. Bath: Heinemann Educational Books, 1996.
- PEÑAS RUIZ, Ana; Begoña Sáez Martínez; María Dolores Albaladejo García; et al. *Literatura y ELE: miradas desde los estudios literarios y culturales*. Ed. Ana Peñas Ruiz. Madrid: enClave-ELE y UDIMA, 2021.
- REYES-TORRES, Agustín. "Literatura". *The Routledge Handbook of Spanish Language Teaching: Metodología, contextos y recursos para la enseñanza del español L2*. Eds. Javier Muñoz-Basols, Elisa Gironzetti y Manel Lacorte. Londres: Routledge, 2019. 628-640.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña. "La literatura en la enseñanza de ELE o el día en que Cervantes renunció a ser profesor de español en China". *La literatura en la enseñanza del español como lengua extranjera. Actas del XX Seminario de Dificultades Específicas de la Enseñanza del Español a Lusobablantes*. Coords. Begoña Sáez Martínez y José Suárez-Inclán García de la Peña. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. 9-22.
- SANTAMARÍA MARTÍNEZ, Rocío. "Dosier bibliográfico: Bibliografía especializada en la literatura y su enseñanza y uso en el ámbito de ELE". *Lenguaje y Textos* 42 (2015): 59-70.
- VENTURA JORGE, María. "La literatura como recurso didáctico en la enseñanza del español como lengua extranjera". *Tejuelo* 21 (2015): 30-53.

KRITES



Ernesto Sierra

*Universidad de Castilla-La Mancha/
Universidad de Sevilla, España*

José Lezama Lima. *Todo Paradiso (Paradiso-Oppiano Licario)*. Ediciones Verbum: Madrid, 2021, 683 p.

Recibido: 9.11.2022 / **Aceptado:** 24.11.2022

Editorial Verbum (Madrid), ha puesto en circulación *Todo Paradiso (Paradiso-Oppiano Licario)*, volumen que reúne los textos completos de *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977), las dos novelas de José Lezama Lima. El hecho es una hazaña editorial, presentada con una extensa introducción del escritor e investigador cubano José Prats Sariol. Verbum asume la deuda con los lectores de Lezama, bajo criterio que se decanta por el carácter unitario de su obra novelada al presentarla en una continuidad de XXIV capítulos.

Ha llovido desde que *Paradiso* estremeciera el mundillo literario habanero con el inusitado escándalo de su presentación y casi simultánea retirada de las librerías bajo las acusaciones de describir escabrosas escenas sexuales, rezumar un tufillo metafísico –peligroso para las nuevas generaciones– y, la todavía más grave para la época, de tener «problemas ideológicos». Fue entonces que la oportuna intervención de Julio Cortázar, con la publicación de su conocido texto «Para llegar a Lezama Lima» –publicado, primero, en la revista *Unión* en 1966 y, luego, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, en 1967, ayudó a poner orden en el caos y, de paso, a lanzar a Lezama y su obra a un merecido reconocimiento internacional. En las palabras de presentación del congreso homenaje a Lezama, celebrado en Poitiers, en 1982, Cortázar lo recordaría así:

Mientras estas cosas sucedían en Cuba, yo salía de la lectura de *Paradiso* y casi de inmediato escribía de un tirón el texto que luego incluí en *La vuelta*

al día en ochenta mundos, y que se llama «Para llegar a Lezama Lima». Se lo envié, y más tarde supe que había contribuido de alguna manera a cerrarles el pico a los cuervos literarios y burocráticos que graznaban contra el libro.

Lezama fue publicando sucesivos adelantos de *Paradiso* en *Orígenes*, desde que dio a conocer el capítulo I en los números 22 y 23, de 1949. Finalmente, y con ciertas prisas, el texto es publicado en 1966, por Ediciones Unión, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Es conocido que esta primera edición cubana presentó muchísimas erratas, no obstante, casi enseguida, debido a la intervención de Enmanuel Carballo, se acometió la edición mexicana, por Ediciones Era, bajo el cuidado de Cortázar y Carlos Monsiváis. Aun así, esta nueva edición presentó más erratas que la cubana. En 1980 se presenta una nueva edición de la novela en Cátedra (Letras Hispánicas), bajo el cuidado de Eloísa Lezama Lima, que todavía conserva un número significativo de erratas. Es en 1988 que un grupo de investigadores cubanos, dirigido por Cintio Vitier, acomete la edición crítica de *Paradiso* para la colección Archivos y queda fijado este como el texto definitivo, que es el que reproduce Verbum en esta edición.

Aquellos sucesivos adelantos de *Paradiso* en la revista *Orígenes* compartieron páginas con una inesperada narración que Lezama tituló *Oppiano Licario*. El texto apareció en el número 34 de 1953, con una dedicatoria a Cintio Vitier y Fina García Marruz y tenía todo el sesgo de un relato autónomo, sin relación aparente con las entregas anteriores. En la introducción de la edición crítica de Archivos, Cintio se detiene en comentar la sorpresa que le causó la aparición de *Oppiano Licario*, al igual que Cortázar quien, en carta a Lezama — fechada el 23 de enero de 1957—, no relaciona el relato con *Paradiso*; ambos, Vitier y Cortázar, lo consideraron entonces un cuento. Curiosamente, en el último capítulo suelto publicado en *Orígenes*, el V, aparece el personaje Oppiano Licario, quien todavía reaparecerá unas cuatro o cinco ocasiones más en la novela, como enigmático personaje que encarna una especie de maestro de José Cemí, visto luego en el conjunto de la obra lezamiana como un *alter ego* suyo que sustentará, como en un juego de espejos, una mirada crítica y enunciativa de su poética: el sistema poético del mundo.

En los cotejos de originales realizados por Vitier para la edición crítica de *Paradiso* también constata que a la versión final del capítulo XI de la novela se le añadieron dos pasajes del capítulo I de *Oppiano Licario*, además de saber ya que aquel primer relato, de 1953, «al que sólo añadiría unas páginas magistrales cuando el libro estuviese ya en prensa en 1965» — en el decir de Vitier en la «Introducción» a la edición crítica—, es el núcleo de su capítulo XIV (final).

De manera que publicada *Paradiso* en 1966, no resultó una sorpresa el anuncio, por parte de Lezama, de que estaba trabajando y publicaría una segunda novela, cuyo nombre provisional era *Inferno*. En entrevistas recogidas en la *Órbita*, organizadas por Armando Álvarez Bravo (1966), y la *Valoración múltiple* (1970), al cuidado de Pedro Simón, Lezama lo anunciaba y también, en consonancia con su humor y recelos con la crítica y la academia, jugaba a los enunciados y contrasentidos cuando aclaraba que, no porque su primera novela se llamó *Paradiso*, la segunda tendría que llamarse *Inferno*.

El conjetural título lo plasmó él propio Lezama en el «Esbozo para el *Inferno*», manuscrito del plan de su segunda novela, el cual ha sido ampliamente comentado por la crítica –Prats Sariol, quien trabajó con el manuscrito, vuelve sobre el tema en el prólogo a esta edición– y por él se sabe que la nueva novela, como *Paradiso*, estaría conformada por XIV capítulos. Finalmente, el texto anunciado se publicó, de manera póstuma e inconcluso, en 1977, con el nombre *Oppiano Licario* y diez de los catorce capítulos concebidos.

Desde entonces la lectura y recepción de ambos textos se dificultó por las características propias de la escritura lezamiana y el ostracismo generado en torno a él y su obra, el cual ha ido cediendo ante la constancia de su selecto grupo de lectores y estudiosos y la paulatina desaparición de las políticas culturales de las cuales fueron víctima, sobre todo en los últimos años de vida del autor.

Revisitar la narrativa lezamiana o introducirse en ella no es tarea fácil, se sabe. Mucho se ha escrito acerca de esta prosa poética de matriz clásica y barroca que no se atiene a un argumento lineal ni a una representación cronológica convencional; Cortázar alertaba que la mejor manera de acercarse a ella radicaba en no esperar algo, en dejarse llevar. Lezama era del todo sincero cuando no presumía de ser un novelista y explicaba que recurría a la prosa cuando los medios expresivos de la poesía y el ensayo no le eran suficientes para expresar lo que necesitaba, que resultó ser una cosmovisión, un reflejo del mundo a través de la imagen poética y de su religiosidad compleja, de raíz cristiana, ecuménica; cosmovisión que pide e intenta una nueva teología. Por ello lo que destaca en sus dos novelas es la aventura del conocimiento y su manera de expresarla: el lenguaje.

Así y todo, en *Paradiso* es rastreable un argumento en torno a la historia familiar de José Cemí en la Cuba de principios del siglo XX, y a Cemí y sus amigos Fronesis y Foción, en la etapa estudiantil universitaria. Historia con avances y retrocesos temporales y largas digresiones intelectivas sobre la amistad, el sexo, la historia, la poesía, la filosofía, la política, la familia, los viajes, la música, la pintura, la comida, es decir, la cultura en su amplia complejidad y expresión. El autor construye una

atmósfera narrativa de fuerte impronta poética y órfica que exige la atención del lector para distinguir las fronteras entre los planos realidad-sueño, ascenso-descenso, paraíso-infierno. Es una *summa* en la cual –como también había predicho Lezama– se pone a prueba su vasto «sistema poético del mundo», su peculiar teoría estético-cosmovisiva.

Según Lezama, *Oppiano Licario* es nombre compuesto por las referencias a *Oppianus Claudium*, senador romano que esperaba que «lo infinito se le manifestase», y de Ícaro, el conocido personaje mítico griego que se quemó las alas de cera por pretender volar demasiado cerca del sol y termina cayendo al mar; metáfora del ansia de infinito y del saber (pretender el Sol) y también de ascenso y descenso (reminiscencia órfica). *Licario* también remite, en griego clásico, al lobo, de ahí «licantropía», aunque Lezama haya declarado en entrevistas las significaciones primeras. En todo caso, el nombre creado para el personaje que representa al mentor de José Cemí en *Paradiso* da título a la segunda novela.

La nueva entrega es una evidente continuación de la primera en la cual reaparecen personajes como José Cemí, su amigo Fronesis, Ynaca Licario, la hermana de Oppiano, y otros. Oppiano Licario será el centro de los relatos y lo digo en plural porque el conjetural discurso narrativo de esta segunda novela es más fragmentario que el de *Paradiso*. En *Oppiano...* el hilo que hilvana los capítulos es la autorreferencialidad de la obra lezamiana; es un texto de reflexión sobre la escritura de las obras que lo preceden, de él mismo, del proceso de la escritura, de la función del arte y la literatura y, sobre todo, de la personal cosmovisión de Lezama Lima, su «sistema poético del mundo», principio y fin de la totalidad de su obra en verso, ensayo y prosa; Lezama escribió con la motivación y entrega, casi monásticas, de proporcionarle a Cuba su «Génesis», su acta de nacimiento e identidad con todas las singularidades de la Isla anclada en el mar Caribe y, a la vez, de la universalidad.

Todo Paradiso, como dije al comienzo, ofrece la largamente esperada oportunidad de contar con ambos textos en un solo volumen. La propuesta editorial es una apuesta por el lector; a este, en la soledad de la lectura, le tocará discernir sobre los numerosos enigmas estéticos y los prejuicios socioculturales que rodean a *Paradiso* y *Oppiano Licario*, como a Lezama y a la totalidad de su obra ¿Son novelas? ¿Una es continuidad de la otra? ¿Qué relación guardan con la obra poética y ensayística de su autor? ¿Qué justifica y aporta el reconocimiento de Lezama y *Paradiso* a la narrativa latinoamericana de los años sesenta del pasado siglo, visto con el complemento de su novela póstuma? ¿Qué relación guarda la obra de José Lezama Lima con la articulación del discurso en torno a la cubanía?

José Lezama Lima. *Todo Paradiso (Paradiso-Oppiano Licario)*.
Madrid: Ediciones Verbum, 2021

El prólogo de José Prats Sariol —quien conoció a Lezama y cultivó su amistad— desde la enjundiosa información que brinda, ayuda a despertar el interés del lector, ya sea el curioso que quiera acercarse al enigma Lezama o el especializado que sigue con fidelidad la evolución de la obra de «el etrusco de Trocadero 162». Se entremezclan, en un abanico de temas que recuerda las lecciones lezamianas, el dato preciso, los análisis esclarecedores y la reflexión subjetiva consecuencia de la identificación afectiva con el autor y su obra.

Todo Paradiso, como el agua violeta que discurre sobre el arrecife bautizado por los dioses taínos es, también, una fiesta innombrable.

Sonia Rico Alonso

Universidade da Coruña

**Graciela Batticuore y María Vicens
(coords.). *Mujeres en revolución.
Otros comienzos (vol. I).*
En Laura A. Arnés, Nora Domínguez
y María José Punte (dirs.), *Historia
feminista de la literatura argentina.*
Eduvim: Villa María, 2022, 972 p.**

Recibido: 22.09.2022 / Aceptado: 12.11.2022

Tradicionalmente, la historia de la literatura se ha configurado como un recorrido diacrónico segmentado en diversos periodos (históricos, culturales, estéticos...), en los que se ha destacado a determinados autores y obras por razones de calidad literaria, innovación, etc. Decimos *autores* porque, en efecto, son hombres quienes han protagonizado y monopolizado el discurso histórico en torno a la literatura. Fuera de algunos nombres de mujer, que constituyen verdaderas islas en el océano de antropónimos masculinos, lo cierto es que la historia de la literatura (y de cualquier otra disciplina o arte), tal y como la hemos conocido, transmite y asienta la idea de que las mujeres no han participado —o solo de manera excepcional— de la ciencia, la música o la literatura. El *boom* que los estudios de género han experimentado desde su nacimiento en la segunda mitad del siglo XX y, en concreto, los trabajos que, en los últimos años, se están llevando a cabo para recuperar la producción de las mujeres en todos los campos, revela que, pese a las dificultades indiscutibles que acarrecaba salirse del rol de esposa y madre, son muchas las mujeres que contribuyeron al conocimiento y la cultura a lo largo de la historia. Así, en el terreno de la literatura, lejos de una escasa actividad escritural femenina, lo que ha habido ha sido un proceso continuo y sistemático de silenciamiento, ocultación e,

incluso, apropiación de las creaciones literarias de mujeres por parte de un sistema heteropatriarcal que ha escrito la historia de acuerdo a sus propios intereses. Por todo ello, en la actualidad, y en el estado de buena forma en que se encuentran los estudios de género en el ámbito literario, se hace necesario y urgente revisar y rediscutir el discurso que conforma la historia literaria o, mejor aún, reescribirlo desde otra cara del prisma que constituye.

Es, desde estas premisas y con este propósito, como surge el proyecto *Historia feminista de la literatura argentina* (2020-), a cargo de las especialistas Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte, todas ellas vinculadas al Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires, en el que surgió la idea a raíz de unas jornadas de investigación celebradas en 2017. Concebida en cinco volúmenes y un diccionario de autoras, se trata de una propuesta “colectiva e intergeneracional” (12)¹, en la que la unión entre la literatura argentina y el feminismo se concibe como “una alianza, una potencia imaginarizante que habilita la aparición de un sujeto político plural pero que, además, da cuerpo a una masa poética, narrativa y crítica en disputa con pactos sociales, afectividades y temporalidades lineales y reproductivas” (11). La tarea es ambiciosa a la par que estimulante y, así, poco a poco, han ido saliendo los frutos de este intenso trabajo: en 2020, vio la luz el primer tomo del proyecto, el IV, titulado *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, en el que se aborda el periodo 1990-2020; y, más recientemente, en 2022, se publicó el volumen I de esta obra colectiva, bajo el título *Mujeres en la revolución. Otros comienzos*, del que nos ocuparemos en esta reseña. Ambos volúmenes presentan en sus cubiertas la obra de la artista plástica argentina Mónica Millán, de cuya autoría serán también las cubiertas de los demás tomos. Esperamos en los próximos años la consecución del proyecto con la publicación de los volúmenes restantes: *Mujeres de letras. Entre la rebeldía y la institución* (vol. II), centrado en las primeras décadas del siglo XX; *Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencias* (vol. III), que atiende el grueso del siglo pasado; y *Fronteras de la literatura. Artistas, géneros e intermedialidad* (vol. V), en que se trata el cruce entre la literatura y otras artes desde una mirada feminista; así como el mencionado diccionario.

Dicho esto, *Mujeres en la revolución. Otros comienzos* constituye, como hemos dicho, el primer estadio en esta historia *otra* y lo hace bajo la coordinación de las doctoras, investigadoras y docentes en la Universidad de Buenos Aires Graciela Batticuore y María Vicens. Este primer tomo estudia la producción literaria de las mujeres y su

¹ Todas las citas proceden del propio volumen reseñado, de ahí que solo se indique la página.

Graciana Batticuore y María Vicens (coords.). *Mujeres en revolución. Otros comienzos* (vol. I). En Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María (Argentina): Eduvim, 2022

representación como sujeto a lo largo del siglo XIX y el inicio del XX, concretamente “el largo período que va desde la Revolución de Mayo y sus prolegómenos hasta 1920, e incluye una incursión en el pasado virreinal, con su impacto en la literatura nacional” (17-18). Se trata, pues, de un fragmento temporal convulso en el terreno socio-político, caracterizado por la revolución y la guerra, así como por algunos intentos de establecer paz y orden. El estudio de la literatura de esta época y desde la perspectiva que propone la obra “descubre en el pasado los femicidios, la violencia, el acoso, los cuerpos oprimidos, las identidades sexuales obturadas, la maternidad no siempre feliz, el aborto clandestino, los cautiverios” (18-19), asuntos todos ellos que, hasta ahora, pocas veces han ocupado el centro del análisis porque no afectaron (ni afectan) a quienes ostentan el poder y han escrito la historia.

Pero, ¿dónde encontrar las huellas de estas mujeres si, como decimos, sus experiencias, sus textos, su presencia han sido borrados? En este primer volumen se reivindica el trabajo de investigación arduo en fuentes aparentemente menores o no estrictamente literarias, como la prensa, las publicaciones periódicas, los archivos administrativos, judiciales... Ante la imposibilidad de ocupar el centro, las mujeres dejaron su impronta en las periferias anudando

una tradición donde la experiencia otra, distintiva, [...] ocupa el centro de la escena y deja su marca a través de la escritura. Estos textos, a menudo dispersos en las páginas de la prensa o de libros misceláneos, conforman el mosaico de una historia que muestra los diversos caminos encontrados por las mujeres para intervenir en la vida pública y en la deriva de sus propios destinos. Y también revela cómo discutieron y rearmaron esa tradición que las dejaba al margen, que las borraba. (20)

Partiendo de estas ideas vertebradoras del volumen que nos ocupa, se abordan distintos asuntos, autoras, debates, interrogantes... en los treinta y cinco trabajos de investigación que lo componen, agrupados en cinco secciones, cada una de las cuales se concluye con una “foto de archivo”, un texto literario escogido a conciencia, que ilustra, dialoga y/o promueve la reflexión. A ello hay que sumar los textos iniciales de la obra –la presentación del proyecto colectivo por parte de sus directoras y la introducción al volumen de las coordinadoras–, así como las partes finales: la serie de perfiles bio-bibliográficos de las participantes y un útil índice onomástico de todos los “escritores/as, periodistas, editores/as, historiadores/as y críticos/as argentino/as, latinoamericanistas y/o que hayan vivido en la Argentina” (959) mencionados a lo largo de la obra.

Dicho esto, no es este el espacio para tratar en detalle todos los trabajos que conforman este tomo de 972 páginas por razones obvias, dada su extensión. Pero sí es pertinente tratar cada uno de los bloques en que se organizan los estudios y dar unas pinceladas transversales sobre los trabajos que los componen. Calificados como “cortes temáticos” (23) por las coordinadoras, el primero (“Escenarios de guerra y paz”) incluye “trabajos acerca de los cuerpos como botín de guerra, cuerpos en la frontera [por ejemplo, acerca del motivo de la cautiva, en el análisis de Graciela Batticuore], trabajos sobre las mujeres en las zonas de conflicto [como el de Vanesa Miseres]” (23). Se indaga no solo en los textos literarios, sino también en los archivos y en la prensa, como en los trabajos de Loreley El Jaber y Laura Fernández Cordero, buscando tanto la presencia de mujeres agentes, escribientes, como las configuraciones y representaciones que de ella se hacen (en el estudio de Cristina Iglesia sobre el año veinte o en el de Amanda Salvioni sobre la representación litográfica de las mujeres indígenas) “en el contexto de la primera guerra en la Argentina” (23).

La segunda sección, denominada “La voz, la escritura, la autoría”, bucea en los epistolarios (Magdalena Arnoux en su trabajo), las redes entre mujeres (en los análisis de Liliana Zuccotti o de María Vicens), la iconografía (tratada en los estudios de Claudia Roman o María Lía Munilla Lacasa) o las publicaciones periódicas (la prensa, en concreto, en el texto de Paula Bontempo) y repara “en la relación de las mujeres con el mundo de la cultura letrada y enfoca la mirada en las lectoras, las traductoras [véase el trabajo de Ana Eugenia Vázquez], las maestras e institutrices, las poetas [Alicia Salomone dedica su estudio a las que transitaron entre los siglos XIX y XX], pero también están las voces de las mujeres sin libros: las gauchas gaceteras y las inmigrantes se cuentan entre ellas” (23).

“Adentro/afuera” es el tercer bloque temático. Se ocupa de las mujeres que viajaron dentro del continente (tanto el estudio de Patricio Fontana como el de Mercedes Araujo), pero también cruzando el charco. Aborda, además, otro tipo de tránsito entre el mundo conocido y otro al que se llega como extranjera, a veces, de forma forzada (así lo vemos en el texto de Inés de Torres). Por otra parte, asistimos al viaje que experimentó Argentina hacia la modernización y el progreso en terrenos como el trabajo (véase el análisis de Mirta Zaida Lobato), el entretenimiento (la literatura y el cine son objeto de estudio de Nicolás Suárez), la cocina (en el texto de Camilla Cattarulla y Ana Lía Rey), la moda (tratada por María Isabel Baldasarre) o la educación y la biblioteconomía (en el trabajo de Javier Planas), campos a los que se dedicaron muchas mujeres y que les permitió, en cierto modo, viajar de manera figurada.

Graciana Batticuore y María Vicens (coords.). *Mujeres en revolución. Otros comienzos* (vol. I). En Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María (Argentina): Edivim, 2022

El bloque cuarto (“Identidades, alteridades”) quizá sea el más controvertido o llamativo, tratándose de una obra que estudia fundamentalmente el siglo XIX. En él se abordan problemáticas muy actuales, presentes en el debate público hoy en día (“las disidencias sexuales [el lesbianismo, del que se ocupa Jorge Salessi], la neurosis femenina [abordada en la narrativa por Sandra Gasparini], la violencia machista [en el trabajo de Ana Peluffo, centrado en la literatura de frontera], el erotismo [estudiado en el estudio de Laura Malosetti Costa y también, junto al tema siguiente, en el de Adriana Rodríguez Pérsico], las subjetividades disruptivas y lo *queer* [aplicado al tango, por ejemplo, en el análisis de Mariana Docampo]” [24]). En este sentido, resulta fundamental rastrear la excentricidad en el pasado, contribuir a la creación de un discurso sólido con antecedentes históricos que dé muestra de que lo que se ha llamado disidencia, otredad, alteridad, periferia ha existido siempre, pero en los márgenes del discurso, fuera del centro, relegado por el heteropatriarcado.

Por último, en “La política, la crítica y el canon” se revisa, por un lado, cómo el periodo objeto de estudio y, en concreto, la producción femenina han sido tratados por la crítica (la visión de los primeros críticos literarios es objeto de estudio de Alejandro Romagnoli, mientras que Mónica Szurmuk y Karina Boiola o Francine Masiello analizan la crítica feminista de estas obras y el acercamiento actual a ellas) y las propias escritoras (en el análisis de María Rosa Lojo). Por otro lado, la sección plantea en qué situación se encontraba la mujer en el marco jurídico-legal de la época (véase el texto de Dora Barrancos) y cómo participó y en qué medida tanto de la vida política y como del feminismo internacional (analizado en el estudio de Francesca Denegri).

Llegados a este punto, podemos afirmar que *Mujeres en la revolución. Otros comienzos* y, por extensión, el proyecto del que forma parte, son un paso firme en el proceso de rescate de los nombres silenciados de la historia de la literatura argentina, paso que deseamos que sea dado en otras tradiciones literarias. Con ello, no solo se hace justicia, sino que se recupera un legado literario reflejo de un contexto histórico al que, hasta ahora, solo se había accedido desde un único punto de vista. Por otra parte, el hecho de que sean mayoritariamente mujeres las autoras del volumen, así como sus coordinadoras y las directoras del proyecto reivindica el trabajo de las investigadoras en la actualidad y pone de manifiesto su papel determinante en el mundo universitario y científico. En definitiva, todo lo que rodea a *Mujeres en la revolución. Otros comienzos* y a esta *Historia feminista de la literatura argentina* contribuye a colocar a la mujer en el centro tras siglos interpretando forzosamente el papel secundario, dejando huellas difusas, esperando que otras las descubrieran:

Las argentinas siempre escribieron su propia historia más allá del canon, más allá del patriarcado, en los resquicios del poder, maleable y discontinua, como toda genealogía. Son destellos, resplandores, olvidados por la Historia con mayúscula, pero a menudo recuperados por aquellas mujeres que bucean en el pasado para entender el presente.

Bianca Tomaselli

Universidade da Coruña, Grupo Hispania, España

Raúl Antelo. *En muerte: miniaturas urbanas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2021, 64 p. Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera / Almanaque). Archivo Digital: descarga y online.

Recibido: 9.10.2022 / Aceptado: 11.12.2022

En su libro *En muerte: miniaturas urbanas*, Raúl Antelo comparte algunas de sus elaboraciones en torno a la *archifilología*, propuesta que, al igual que los experimentos de vanguardia, toma el anacronismo como lógica pos-pedagógica. Así como escribe acerca de Alfonso de Sayons, cuya obra analiza, su método consiste en “tomar el medio creador plástico en nosotros y educarlo en la visión estereoscópica y dimensional de la profundidad de las sombras históricas” (Antelo 2021: 41). Una elaboración que remonta al procedimiento duchampiano, explorado por Antelo en el libro *María con Marcel, Duchamp en los trópicos* –resultado de su investigación como Guggenheim fellow, publicado por primera vez en Buenos Aires en 2006.¹

Profesor de Literatura de la Universidad Federal de Santa Catarina y profesor invitado en las universidades Yale, Duke, Austin at Texas y Leiden, Antelo recupera una lectura de la vanguardia, en especial del surrealismo, que fusiona el método de la historia de Benjamin con la radicalización de las imágenes de Carl Einstein –“La historia del arte es la lucha de todos los experimentos ópticos, espacios inventados y figuraciones. [...] El cuadro es una defensa contra el paso del tiempo y, por tanto, una defensa contra la muerte. Podríamos hablar de una concentración de sueños”

¹ Véase Raúl Antelo. *María con Marcel, Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

(Einstein 2019).² El libro está compuesto por una galería de personajes del mundo artístico y literario cuya vida y obra se entrelazan en torno al tema del suicidio, la muerte y la vida póstuma. Son contra la muerte las desapariciones de las que trata en el libro, ya que ellas delinear un acontecimiento que no deja de inscribirse por completo.

Veamos uno de los tantos pasajes, quizás el más significativo porque engloba a todos los demás: 3 de agosto de 1941. Jean-Michel Frank, primo de Anna Frank, célebre decorador de interiores parisino residido en Buenos Aires desde 1939, íntimo amigo de Sayons, se suicida en Times Square, Manhattan. En el abismo de la plaza de los tiempos, Jean-Michel Frank es, para el poeta Sayons, destino y tragedia, deseo y comunidad. Macro y microcosmos simultáneos. Mundo en miniatura, como el pasaje parisino era, para Benjamin, el interior amueblado de las masas del siglo XIX.

También en 1941, Manuel Altolaguirre publicó en Cuba el libro de poemas de Sayons, *Oda y jornada*. El poeta de la generación de 27 identifica en Sayons una idea de Borges, la de “sentirse en muerte”, una refutación del tiempo presente, suerte de cuarta dimensión de la experiencia: estar en el espacio propio de la poesía, fuera del tiempo (Antelo 2021: 43). El título alude al poema dedicado precisamente al poeta malagueño, “Jornada de los judíos en los sauces”, en el que Sayons practica el anacronismo. Según Antelo, el poema

evoca una caravana ‘liberada, sin tirano’ y su efusión con la naturaleza vegetal, una inversión cíclica de la historia española en la que el malagueño Altolaguirre (y todos sus otros compañeros, como Buñuel, con quien más tarde el poeta trabajaría en México) son la diáspora republicana expulsada del terruño. (43)

Fue en 1944, pasado algún tiempo de la muerte de Frank, cuando Sayons publicó *Muerte en Times Square*. El libro se abre con fragmentos de *Hojas de hierba* de Walt Whitman, cuya lectura muestra que la Nueva York de Sayons no es la misma de la de los rascacielos de Torres García. Más cercana está a la multitud que capturó García Lorca en 1929. El entusiasmo del poema laudatorio se interrumpe de pronto, con la dedicatoria del libro: a la memoria de Jean-Michel Frank.

² “[...] O quadro é uma defesa contra a fuga do tempo e, assim, uma defesa contra a morte. Poderíamos falar de uma concentração dos sonhos.” EINSTEIN, Carl. *Documents: Carl Einstein, 1919-1939*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019, p. 21 (traducción nuestra).

Cómo había de encontrarte muerto entre trompetas,
entre orquestas que se lamentan
de otras muertes de tormenta,
de otras muertes tan negras. (Alfonso de Sayons *apud* Antelo 2021: 50)

En 1938, cuando Frank ensayaba su estancia en Buenos Aires, Sayons se hace cargo de la columna Almanaque en *Conducta*, revista dirigida por Leónidas Barleta, intelectual ligado al partido comunista en Argentina. Miscelánea de géneros y temas, obsoleto al paso que “histórico y apresurado”, “sin Musa y sin Parnaso”, el Almanaque fue para Sayons lo que el proyecto de los Pasajes fue para Walter Benjamin: una elaboración conceptual y experimental del surrealismo. En consecuencia, si la vanguardia artística indica la síntesis de lo eterno y lo mercantil, el Almanaque y los Pasajes organizan el momento oportuno del despertar.

Conforme sabemos, la potencia política del surrealismo se configura para Benjamin en el bipolo sueño-vigilia: “En la estructura del mundo, el sueño socava la individualidad, como un diente hueco. Pero el proceso por el cual la embriaguez sacude el yo es, al mismo tiempo, la experiencia fecunda que permitió a los hombres escapar de la fascinación de la embriaguez” (Benjamin 1987)³. A través de experiencias, documentos y fragmentos del mundo, más que por obras y literatura, los surrealistas habrían sido los primeros en haber previsto las energías revolucionarias que transpiran en lo anticuado, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los lugares mundanos, cuando la moda empieza a abandonarlos, como las arcadas y los pasajes. En ellos, como en el vuelco del despertar, el pasado se anuncia como una “iluminación profana”. El surrealismo, menos interesado en las impresiones del alma que en las impresiones de las cosas, afirma la potencia redentora del disparate en la imagen convertida en fantasmagoría (Benjamin 1987: 25-26).

Así, cobra relevancia para Antelo una fotografía del departamento de Sayons en Nueva York, publicada en la revista *Town & Country* de 1951. Sobre el sofá rojo aterciopelado, dos candelabros laterales en bronce y, en el centro de la pared roja, “Naturaleza viva (vida en plenitud)”, una pintura de su vieja amiga, la surrealista española Maruja Mallo. Naturaleza muerta marina que, anota Antelo, no deja de ser un autorretrato mismo de la artista. Realizada en 1943, a raíz de los viajes del artista por el Pacífico en compañía de Pablo Neruda, poco después de que Sayons hubiera

³ Benjamin, Walter. O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia. *Magia e técnica, Arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 22-23. Traducción nuestra.

emigrado a Centro y Norteamérica, en 1940, y adquirida en una exposición de la artista en Nueva York en 1948.

Maruja llegó a Buenos Aires en 1937, con el inicio de la contienda en España, donde permaneció hasta 1965. Sayons, que le había dedicado *Canción para unos tatuajes*, saludó su llegada con una nota en *Conducta* en la que le dedicó los siguientes versos de Jorge Guillén:

Lanzar, lanzar sin miedo
los lujos y los gritos
a través de la aurora
central de un paraíso. (...)
Feliz, veloz, astral,
ligero y sin amigo!... (*apud* Antelo 2021: 17)

Para el poeta y arquitecto Sayons, así como era para Frank, el lujo desconoce la ostentación, una vez que se limita a ser un gasto superfluo, un “ahogarse en plenitud”. En el fondo, el lujo no es más que un residuo de la violenta compulsión primitiva, de convertirse en semejante y de actuar según la ley del mimetismo, fundiendo así, de manera provechosa, magia y técnica. Según Antelo:

con la disposición del archivo de sí mismo, el sujeto toma posesión de su depósito de experiencias y hace de él una propiedad, convirtiéndolo en algo totalmente exterior a sí mismo. La vida pasada, la ‘vida en plenitud’, se transforma así en mobiliario ennoblecido y el propio *intérieur*, en que el alma guarda la colección de sus vivencias y avatares, se convierte en algo ya transcurrido, pasado y pisado. Los recuerdos no se preservan más en cajas o cajones. En ellas el pretérito se combina íntimamente con el presente y cuando, protegidas por el olvido, esas piezas aún conservan toda su fuerza, están, sin embargo, expuestas a cualquier riesgo, como toda ‘naturaleza viva’. (38)

En Buenos Aires, el crítico Luis Juan Guerrero fue pionero en comprender la premisa de Benjamin de que la expresión del hombre sólo se efectúa si primero pasa por el arte. En sintonía con esta idea, Maruja Mallo, en la conferencia que realizó para Amigos del Arte en Montevideo, en 1937, dijo que el origen de la expresión es plástico. Al escribir sobre su pintura, Guerreiro entiende que la “vida en plenitud” de Maruja Mallo actúa como un *ec-sorcismo*. No solo la hechicería artística de crear un objeto insular, sino también proyectarse en una nueva realización de la vida humana.

Es decir, descompone el anticuado para entonces concebir una auténtica naturaleza muerta, una vida póstuma que es, sin embargo, naturaleza viva. Los vivos de Maruja, había señalado Ramón Gómez de la Serna, son “interpuestos no decaer de todo, dramáticamente encarados con el porvenir. La innecesaria fantaseación del retrato, porque en él está toda fantasía del mundo, concentrada de mil maneras, otra vez lo esfíngico redivivo” (*apud* Antelo 2021: 19).

Retrato y naturaleza muerta, naturaleza viva y esfíngicos redivivos, así son Jean Michel Frank e Sayons:

Todo esto lo tuviste: este campo desierto,
Estas calientes plumas, este aire de estiércol,
Este rumor de vacas, de esperpentos, de pampas infinitas,
De gorjeos, y estos
Sauces llorones que arrastran sus melenas por las hierbas,
Húmedos saucos nuestros sin historia, sin lengua. (Alfonso de Sayons *apud*
Antelo 2021: 51)

[...]
Un día, sin saberlo,
Detenemos la vida al borde de los tiempos.
Todo aquello que fue en la memoria
Rocío ¡ay! deja de ser ahora.
Ni estambre, ni corolas, ni peces,
Ni aleluyas, ni azul, ni verde ya,
Ni rosa,
Todo es negrura,
Negro contacto con las cosas negras
Más negras y más solas. (51)

[...]
Yo, que no he hecho más que
Nacer y decir adiós a cada cosa,
A cada instante, a cada primavera,
A cada río; que sé lo que es irse
Y dejar detrás las galerías del tiempo
Inhabitadas... (54)

Para Antelo: “la perpetuidad misma del morir, la muerte en eternidad, nos persuaden en fin de que la muerte de Jean-Michel Frank es todas las muertes en una, porque lo más ajeno, la muerte, es sin embargo lo más propio, lo intransferible” (51).

Pero en el abismo en que se precipita Frank, se precipita también el poeta. La muerte, dice Antelo, es el lugar vacío y exterior que adquiere plenitud, apunta lo que hace falta, para que nada falte al pensamiento. La dimensión arqui-filológica es, por ende, el origen puro del pensamiento.

Porque, como en Foucault, se trata de dejar el pensamiento “allí donde se queda, muy lejos de sí, para ser libre para un comienzo –que es puro origen, puesto que no tiene más que a sí mismo y al vacío como principio, pero que también es un nuevo comienzo, ya que es el lenguaje pasado el que, desenterrándose, libera este vacío” (Foucault 2009)⁴. A modo de conclusión, en su libro *En muerte: miniaturas urbanas*, Raúl Antelo elabora y practica la noción misma de *archifilología*: “la ley (lo simbólico) que se presenta como la muerte misma, pero con cara de ley, una muerte de la que el deseo (contra la ley) no solo no se aleja, sino que repara en ella como su última esperanza, deseando incluso morir, a fin de que la muerte, aunque más no sea como muerte del deseo, sea todavía una muerte deseada, la causa misma del deseo” (52).

⁴ Michel Foucault. O pensamento do exterior (1966). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ditos e escritos, 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 224. Traducción nuestra.

Răzvan Bran*Universidad de Bucarest*

Oana-Adriana Duță. *Paralelismos estructurales y semánticos en la fraseología del español y del rumano.* București: Editura Universității din București, 2020, 327 pp.

Recibido: 04.09.2022 / Aceptado: 05.11.2022

Por su intrínseca relación con la cultura, por su carácter idiomático, metafórico y, muchas veces, opaco e intraducible, la fraseología constituye uno de los aspectos más fascinantes de una lengua, que suscita el interés de cada vez más lingüistas de hoy en día. Aún más, la fraseología contrastiva resulta un tema interesantísimo y fructífero, a la vez, que pudiera contribuir a una comprensión más profunda y matizada de la lengua y de sus vínculos con la realidad extralingüística. En este mismo dominio, de la fraseología contrastiva, se enmarca el estudio monográfico titulado *Paralelismos estructurales y semánticos en la fraseología del español y del rumano*, llevado a cabo por Oana-Adriana Duță y publicado por la editorial académica de la Universidad de Bucarest. En concreto, la autora propone entre las páginas del volumen una amplia y minuciosa investigación de los fraseologismos con componente somático en dos idiomas romances, español y rumano, desde una perspectiva estructural y semántica. Se ha optado por este campo onomasiológico por su extensión numérica en comparación a otros campos similares a nivel del corpus, “pero también porque tales lexemas funcionan como universales lingüísticos, existen en cualquier lengua, no levantan problemas desde el punto de las equivalencias interlingüales e incluso son de las primeras palabras que se aprenden al hablar o al adquirir un nuevo idioma” (143). Por ende, se trata de un campo léxico-semántico que puede ofrecer suficiente material lingüístico para un estudio contrastivo fraseológico y, sobre todo semántico, del que se extraigan conclusiones de índole general, práctica y teórica.

En lo que concierne a su estructura, aparte de la “Introducción” general, en la que se postulan las hipótesis de trabajo, el libro se compone de seis amplios capítulos y de varios subcapítulos teóricos y analíticos, que presentan las principales teorías formuladas en el campo de la fraseología e indagan en el corpus fraseológico bilingüe con componente somático desde el ángulo estructural, semántico, traductológico y didáctico.

El primer capítulo, “La fraseología y el concepto de unidad fraseológica. Consideraciones históricas y teóricas”, establece los fundamentos teóricos del análisis. Antes de proponer una definición del concepto ‘unidad fraseológica’ (de aquí en adelante, UF), la autora lleva a cabo un recorrido histórico por las investigaciones más prominentes en el ámbito de la fraseología, que consiste en presentar cronológicamente las contribuciones de distintos lingüistas, como Fernando de Saussure, E. Coseriu, V.V. Vinogradov e I. Aničkov. Igualmente, pasa revista a los valiosos estudios de la fraseología española, emprendidos por J. Casares, A. Zuluaga, G. Corpas Pastor, L. Ruiz Gurillo y M. García Page-Sánchez, entre otros. Cabe señalar, sin embargo, que aparte de mencionar los postulados de cada teoría formulada a lo largo del tiempo, la autora expresa su opinión crítica avisada, aduce argumentos a favor o en contra y selecciona las propuestas que estima más adecuadas teórica y metodológicamente. Así, sustentándose en las definiciones y conceptualizaciones anteriores, plantea su propia definición operacional de la UF: “se considerarán unidades fraseológicas aquellos grupos de dos o más palabras que tienen un significado unitario consagrado, autónomo, a veces motivado, pero a menudo independiente del significado de sus lexemas componentes, que se reproducen como tal en el habla y que no se pueden modificar” (63). Además, establece que las propiedades fundamentales que se han de tener en cuenta a la hora de definir e identificar las UF son la fijación y la idiomatidad, que se exhiben en diversos grados, mientras que los demás rasgos característicos, interdependientes, tales como la multilexicalidad, la lexicalización, la unicidad, la reproducibilidad, la expresividad, etc. son propiedades más bien secundarias, pero que contribuyen de manera significativa al proceso de fraseologización (64).

Uno de los rasgos específicos de los fraseologismos es, como acabamos de ver, la idiomatidad, el carácter metafórico y, en algunos casos, la opacidad semántica. La fraseología, en tanto que un andamiaje de elementos léxico-semánticos, refleja en buena medida la idiosincrasia de una comunidad étnico-lingüística, el caudal de elementos culturales y creencias, que conforman la visión sobre el mundo de dicha comunidad. Pese a esta idiosincrasia, entre varios idiomas se puede observar un abanico de símiles que se deben a muchos factores de índole tanto lingüística

como extralingüística. Así, tras establecer el marco teórico, la autora considera oportuno que el segundo capítulo, titulado “Fraseología contrastiva, traducción y equivalencia fraseológica. Estado de la cuestión entre el español y el rumano”, trate de la fraseología contrastiva, como parte de la lingüística aplicada, “que resalta, analiza, resume y sistematiza aspectos fraseológicos entre dos lenguas” (98). Por ende, uno de los objetivos principales de la fraseología contrastiva es el de identificar las similitudes, los solapamientos y las diferencias que hay entre dos o más idiomas.

El contacto interhumano y lingüístico implica la necesidad de traducir algunos contenidos, proceso que supone, entre otros, equivaler la especificidad fraseológica de cada idioma, o sea, intentar hallar el equivalente semántico y conceptual más adecuado de una UF. Según los estudios reseñados por la investigadora¹, dichas equivalencias interlingüísticas de las UF varían desde un grado total, pleno o completo, pasando por la equivalencia parcial, hasta un grado nulo. Entre las propuestas para solucionar el rosario de dificultades a las que se podría enfrentar el traductor se mencionan técnicas como, verbigracia, la reproducción, la equivalencia semántica fraseológica, la transposición, la paráfrasis, la compensación, el calco y la omisión.

La autora dedica un subcapítulo a los estudios contrastivos que abarcan las convergencias y divergencias entre el español y el rumano, con especial énfasis en las obras lexicográficas: diccionarios fraseológicos bilingües. De esta manera, se presenta el estado de la cuestión y se ponen de relieve las contribuciones de los investigadores rumanos al campo de la fraseología. Dado su carácter más aplicado, este segundo capítulo realiza el vínculo entre la parte teórica y metodológica y el análisis propiamente dicho, desarrollado en los capítulos III-VI.

Tras esta primera parte, la investigadora procede al análisis contrastivo propiamente dicho del corpus fraseológico desde varios puntos de vista. Concretamente, el tercer capítulo está dedicado al “Análisis comparado de un corpus fraseológico bilingüe. Criterios estructurales”, mientras que en los siguientes dos capítulos se propone una aproximación semántica al corpus fraseológico, tanto desde una perspectiva léxica (el cuarto capítulo: “Análisis comparado de un corpus fraseológico bilingüe. Desde la perspectiva de la semántica léxica”) como cognitivista (el quinto capítulo: “Análisis comparado de un corpus fraseológico bilingüe. Desde la perspectiva de la semántica cognitiva”). El corpus, para cuya constitución se ha recurrido a varios diccionarios bilingües, está compuesto por 195 fraseologismos, que contienen 29 somatismos (‘mano’, ‘pie’, ‘ojo’, ‘cabeza’, ‘boca’, ‘nariz’, etc.).

¹ Se citan estudios y clasificaciones propuestas por Gerd Wotjak, Barbara Wotjak, Gloria Corpas Pastor, Carmen Mellado Blanco, Juan Pablo Larreta Zulategui, Cecilia López Roig, Carmen Navarro, entre otros.

En las conclusiones parciales del tercer capítulo (144), se pone de relieve que entre los dos idiomas analizados se da una alta congruencia léxica, que consiste en una correspondencia (i) total (en el caso de ‘cabeza’); (ii) casi total (‘ojo’, ‘boca’, ‘lengua’, ‘cara’); (iii) mayoritaria (‘diente’, ‘mano’); (iv) parcial (‘nariz’, ‘oreja’, ‘pie’, ‘dedo’); (v) irrelevante (‘pelo’). Dicha congruencia formal representa un factor importante que sirve como “criterio de transparencia interlingüística de las expresiones idiomáticas” (145).

Aparte de los paralelismos estructurales, la investigación atiende también a las distintas relaciones semánticas que se establecen entre las unidades que conforman el corpus. Así, Oana Duță emprende un análisis sémico en conformidad con los postulados de la semántica léxica, esbozados al principio del capítulo. Este análisis pone de manifiesto los rasgos distintivos (semas) de las UF con componente somático e identifica seis categorías de correspondencia sémica: identidad sémica total; restricciones semánticas; intensidad asimétrica; asimetría polisémica; asimetría homonímica; asimetría múltiple. Se documenta, de este modo, una alta convergencia semántica entre los fraseologismos de los dos idiomas investigados. Además, se desprenden algunas propiedades de las UF, a saber, la ausencia de la composicionalidad semántica, la posibilidad de conmutación con un sinónimo equivalente, la motivación y la probabilidad secuencial.

Para completar los hallazgos de los capítulos anteriores y sobre todo el análisis sémico, la investigadora aborda el mismo corpus desde el ángulo de la semántica cognitiva. Primero, da unas pinceladas a la teoría de la metáfora cognitiva, “auténtico universal semántico” (224), explicando su relevancia para la investigación de la fraseología, y posteriormente identifica las metáforas conceptuales en las cuales se sustenta el significado idiomático de las UF. La primera categoría de imágenes que exhiben los fraseologismos con componente somático son las metáforas ontológicas, como, por ejemplo, ‘el habla es la boca’, ‘la mente como cuerpo’, ‘la razón es la cabeza’, ‘la percepción son los ojos’, ‘la acción es la mano’ y ‘el poder es la mano’. Otros tipos de metáforas subyacentes son las metáforas estructurales (‘comprender es ver’ o ‘la comunicación es un conducto’) y las orientacionales (‘la felicidad es arriba’ o ‘la tristeza es abajo’; ‘el control / la conciencia es arriba’ y ‘la falta de control es abajo’; ‘el estatuto es arriba’; ‘la razón es arriba’ y ‘la falta de razón es abajo’; ‘lo bueno es el lado dominante’; ‘lo importante es lo central’, etc.). A estas se pueden sumar otras metáforas, menos representativas al nivel del sistema, que expresan conceptos como madurez, oído, indiferencia, implicación, agresividad, responsabilidad, resistencia o emoción. Algunas de las UF investigadas aceptan una interpretación literal, pero esta no facilita la deducción del significado idiomático,

lo cual podría generar falsos amigos intralingüísticos. Por ello, el análisis de corte cognitivista resulta útil a la hora de identificar los mecanismos involucrados en la gestación de las expresiones fijas y de su semantismo idiomático. Igualmente, da cuenta de las convergencias conceptuales que hay entre el español y el rumano y, en un sentido más amplio, corrobora la validez de la teoría cognitivista de la metáfora.

Conviene destacar que, aparte de su relevancia teórica, el estudio emprendido por Oana Duță tiene un alto carácter práctico. Dada su aproximación contrastiva, los hallazgos de la presente indagación podrían aplicarse tanto en el dominio de la traducción como en el de la didáctica. Amén de los elementos relacionados con la equivalencia interlingual de la fraseología en el proceso traductológico, expuestos en el segundo capítulo, se toma en consideración el proceso de enseñanza-aprendizaje, con referencia especial a la transparencia de las UF, la equivalencia estructural y semántica entre la fraseología española y la rumana, aspectos que a veces resultan difíciles en la adquisición de la especificidad fraseológica de una lengua. Por ello, en las competencias lingüísticas descritas por el Marco Común Europeo de Referencia (MCER) hay que introducir la competencia fraseológica, lo cual conlleva la formulación de una metodología específica. Según el MCER, el dominio de las UF se desarrolla de manera gradual y se asocia a los niveles superiores (B2-C2). No obstante, el aprendiente se podría topar con tales expresiones fraseológicas a partir del nivel A1, habida cuenta de que las UF están presentes en la comunicación del día a día. En el sexto capítulo, Oana Duță realiza varios análisis cualitativos y cuantitativos del corpus desde el ángulo de la transparencia léxico-semántica de las UF para el alumnado rumano. Luego, para corroborar y refinar los resultados, la autora concibe y aplica un cuestionario a estudiantes rumanos nativos, con un nivel A2-B1 en español. Dicho cuestionario comprende ejercicios que se refieren a expresiones idiomáticas que pertenecen a las ocho categorías de transparencia interlingüística identificadas por la autora. Al final del capítulo, se proponen algunas estrategias y una diversidad de actividades para fomentar la comprensión y la adquisición de las UF por parte de los aprendientes rumanos: ejercicios de asociación de significados, de detección y corrección de errores, de traducción, “rompecabezas” idiomático, etc.

El libro cierra con las conclusiones de la investigación, que contestan las preguntas preliminares y las hipótesis formuladas al principio. Asimismo, se matizan las conclusiones parciales de cada uno de los capítulos anteriores. Para facilitar la consulta, al final se incluyen también unos índices de nociones lingüísticas y de los principales autores citados a lo largo del libro.

Un aspecto que, a nuestro juicio, resulta utilísimo es el abanico de representaciones gráficas que acompañan las consideraciones lingüísticas expuestas,

los comentarios y los resultados de la labor. Concretamente, nos referimos al gran caudal de gráficos, esquemas y tablas que explican algunos conceptos o presentan varios análisis cuantitativos del corpus.

En cuanto a la bibliografía, cabe destacar la variedad y la abundancia de las referencias a las que ha acudido la autora. Dada la complejidad del estudio emprendido, la bibliografía ha de ser también muy variada: estudios de lingüística general, de semántica y fraseología; obras lexicográficas españolas, rumanas o bilingües; diversos recursos electrónicos. Toda la bibliografía, citada con rigor científico, va organizada en categorías relevantes.

En suma, el estudio emprendido por Oana-Adriana Duță arroja luz sobre el complejísimo dominio de los somatismos desde una perspectiva contrastiva, estructural y semántica a la vez. Consideramos que los hallazgos de esta labor esclarecen algunos conceptos teóricos (la unidad fraseológica y sus rasgos definitorios), la relación que hay entre el español y el rumano desde el punto de vista fraseológico, los símiles y las diferencias. Además, dada esta perspectiva contrastiva, la utilidad práctica es más que evidente en el ámbito didáctico y traductológico, dos dominios en los cuales conceptos como la contrastividad, la interlengua, la opacidad y la transparencia, así como la equivalencia transléctica desempeñan un papel fundamental. La labor destaca por el carácter científico, fruto de la extraordinaria capacidad de la autora de sintetizar y analizar una enorme cantidad de datos lingüísticos y teorías.

Tras leer el libro de Oana-Adriana Duță, se puede notar la estructura bien articulada de la investigación, en un *continuum* lógico y organizado. Cada capítulo se basa en el anterior y facilita al lector, especializado o no, la comprensión del capítulo siguiente. Dicha fluidez de la exposición, la precisión de la información científica, el rigor metodológico, la presentación clara pese a la gran cantidad de datos lingüísticos, así como los ejemplos atentamente escogidos hacen que la lectura de la presente monografía se convierta en una experiencia enriquecedora y provechosa para cualquier lector.

Carla Penabad García

Universidade da Coruña, España

Fermín A. Rodríguez. *Señales de vida: literatura y neoliberalismo*. Villa María: Eduvim, 2022, 436 pp.

Recibido: 19.10.2022 / **Aceptado:** 21.12.2022

Las políticas neoliberales y sus correspondientes efectos devastadores en la Argentina de la década de los 90 se instalan en un presente asolado por el terror económico, la precarización del trabajo, el exceso de desempleo y la desarticulación del Estado de Bienestar. El investigador, docente y crítico literario Fermín A. Rodríguez (Monte Hermoso 1967) realiza un análisis de las transformaciones del poder a través de la literatura; observa con precisión cómo los regímenes políticos influyen y alteran la organización social y económica en *Señales de vida: literatura y neoliberalismo* (2022). Esta obra se inscribe en la serie Zona Crítica de la editorial argentina Eduvim, dirigida por Roxana Patiño.

Detrás de las diversas obras de ficción que Fermín A. Rodríguez selecciona, se esconde una ardua destrucción de la verosimilitud y la regulación de la subjetividad creada por las políticas neoliberales. *Señales de vida* pretende precisamente lo que indica su título: criticar, mostrar, dar a conocer, las consecuencias y efectos de las políticas neoliberales en la sociedad a través de los discursos literarios. La literatura, que había servido como mecanismo de naturalización nacional, registra ahora la crisis económica y la decadencia detrás de la modernización neoliberal argentina desde los años noventa.

Para ello, el autor selecciona una docena de obras escritas entre 1983 y 2009 a modo de pequeña muestra del estancamiento sin progreso ni desarrollo individual, extrapolado a los personajes y espacios ficcionales. Las doce contribuciones que lo conforman se articulan siguiendo un criterio temático en cinco bloques: “Ser vivo. Neoliberalismo y subjetivación” (29), “Escombros y desperdicios. Las formas de la destrucción” (101), “Villa Villa. Hacer con la crisis” (163), “El aguante. El

trabajo después del trabajo” (229), “Los escritores-lobo. Violencia de género, género y discursos del odio” (321).

Dos obras conforman el bloque inicial, ambas de Rodolfo Fogwill. La primera de las obras escrutadas es *Los pichiciegos* (1983), considerada un clásico tanto de la literatura argentina como de la literatura sobre la Guerra de Malvinas. Por tanto, esta se inscribe en plena guerra entre Argentina y Gran Bretaña, momento decisivo en la carrera política de Margaret Thatcher, la cual cimentó su imagen de Dama de Hierro al ordenar el uso de la fuerza para recuperar el archipiélago, recobrando así los viejos aires colonialistas británicos y apelando a los valores tradicionales. Los pichiciegos son un grupo de veinticuatro soldados que en plena guerra desertan y se ocultan en un refugio subterráneo. Parece haber una intención de identificación de los desertores con pequeños grupos opositores que lo único que buscan es el fin de conflicto y la oposición a la dominación, llegando a colaborar con el enemigo.

Los márgenes de la sociedad y el vivir afuera del Estado de Bienestar son temas formulados en otra novela de Fogwill, *Vivir afuera* (1998). La obra transcurre durante once horas vacías de tiempo tras terminar su jornada laboral seis personajes. Todo ello se envuelve en un clima de conspiración e intriga. Fermín A. Rodríguez examina e incide en gran parte de las obras en cómo los cuerpos son afectados por otros cuerpos, en el cuerpo como arma y al mismo tiempo diana, o incluso la necesidad de otros cuerpos. Además, los sujetos del neoliberalismo buscarán todo el tiempo convertirse en otra cosa, el cambio, la salida. El neoliberalismo incide directamente a través del cuerpo y de sus afectos, convirtiendo a estos en dependientes de su rendimiento.

El segundo capítulo aborda la atmósfera precaria neoliberal en un país que se está hundiendo, así como la desintegración de los espacios de la literatura nacional. *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, presenta la disolución de un hombre tras una ruptura matrimonial en un tiempo de indecisión e irresolución, así como su declive hacia una vida de marginación y desamparo por las calles de una ciudad fantasma. La vulnerabilidad del personaje se muestra a través de pequeños desajustes o contratiempos en un espacio caracterizado de imprevisibilidad económica.

El desperdicio, la novela que Matilde Sánchez publica en 2007, es un relato de cómo la inteligencia resulta insuficiente en un mundo cargado de tragedia y mezquindad. Esta obra enfoca el derrumbe del campo, pues el paisaje rural había sufrido un gran cambio: nuevas formas de explotación y concentración de la tierra con el fin de reinscribirlo en el marco del biocapitalismo emergente. La desintegración de dichos espacios trajo consigo la redistribución de cazadores de liebres, indigentes y habitantes de contenedores; nuevos pobladores del campo. Del mismo modo, la

ganadería había sido reemplazada por el cultivo del girasol y las mutaciones genéticas estaban a la orden del día, dando lugar a un paisaje desnaturalizado. La protagonista se abandona en las grandes transformaciones del presente y deja a un lado la nostalgia. Con ambas obras, Fermín A. Rodríguez trata de mostrar cómo la crisis se extendió hacia todo tipo de espacios.

La Villa (2001), *Las noches de Flores* (2004) y *La Virgen Cabeza* conforman el tercer bloque de la obra. Este se centra en cómo se constituyen las subjetividades de la crisis, de su vulnerabilidad y de su potencia.

Lejos de ponerse a la cabeza de ningún movimiento social y sin ocupación alguna más que el fitness, el protagonista de *La Villa* utiliza su desocupado cuerpo obedeciendo a un impulso comunitario y decide ayudar a los cartoneros del barrio porteño de Flores en sus rondas nocturnas. Las ficciones de vida de César Aira, afirma Rodríguez, “se ponen en la otra cara de la crisis para afirmarse en la emergencia de nuevas subjetividades que desbordaron por abajo las micropolíticas neoliberales y sus mecanismos de normalización de las conductas a favor de la fría racionalidad del mercado” (165).

En *Las noches de Flores* (2004), Aira pone el foco en una situación extrema, la de un matrimonio de jubilados que intentan sobrevivir al desmoronamiento de un país y sus consecuencias. Estos se ven abocados al trabajo precario nocturno y plantar cara a la delincuencia que azota las calles porteñas. Se trata de nuevo de hacer visible la adaptación para sobrevivir, de nuevo el neoliberalismo desde las subjetividades populares.

La primera novela de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza* (2009), cuenta la historia de Cleopatra, una travesti que es venerada como santa en una villa miseria de Buenos Aires luego de que empieza a comunicarse con la Virgen María. Entre los temas que explora la obra se cuentan la religiosidad popular, la marginalidad, la corrupción política, la violencia y la diversidad sexual. “La vida precaria que explora *La Virgen Cabeza* es una forma de vida incierta, sin expectativas de progreso ni promesas de estabilidad, repleta de accidentes y transformaciones, de umbrales y alianzas, de intensidades presubjetivas y alianzas interespecie, que se define por la fuerza de lo que la mantiene unida tanto como por su amenaza siempre latente de disipación” (198). También ahonda en la memoria, pues Rodríguez recalca la capacidad de afectar a los vivos que poseen los muertos, ya que estos albergan “una fuerza vital potencialmente disruptiva, inseparable de prácticas de afirmación de la vida en su vulnerabilidad, pero también con su potencia de ruptura y su poder de reconfigurar el pasado, el presente y el futuro de la comunidad” (216).

El trabajo precario y su normalización son cuestiones exploradas en el cuarto bloque de esta obra. La escritura aguda de Eltit en *Mano de obra* (2002) nos enfrenta a unos personajes sometidos a las prácticas económicas del neoliberalismo para quienes solo existe una ilusión de democracia que descansa en la vigilancia ciudadana, la enajenación producto del trabajo y la hegemonía del consumo. Podemos observar cómo las aspiraciones de los individuos por forjar proyectos de vida se desvanecen y la degradación humana convierte los cuerpos en zonas residuales. Los trabajadores de la época industrial, explica Rodríguez, salían de la fábrica tras ocho horas de haber repetido movimientos automáticos, alienados y cronometrados, al ritmo de las máquinas. Sin embargo, los trabajadores precarios del supermercado no pueden dejar de sentir, pues deben de rendirle cuentas a la máquina del trabajo afectivo y emocional. “Se trata de una nueva forma de valorización y explotación de la subjetividad de los trabajadores basada en la *rentabilidad* de los afectos –una nueva economía afectiva, apoyada en el registro de lo anímico y codificada como servicio” (231).

El amparo (1994), de Gustavo Ferreyra, se desarrolla en una mansión habitada por un amo y decenas de sirvientes. El miedo, el desprecio, el odio y la paranoia son los compañeros infatigables del protagonista y sirviente, Adolfo. Este consagra su cuerpo y su vida al servicio autoritario del señor, empleando su boca y cuerpo como un útil. Nadie actúa libremente en la mansión, mandan o son mandados. El esclavo teme ser despedido y acumula sus deseos de venganza contra un igual, nunca contra su señor.

La picaresca neoliberal *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005), de Santiago Vega (alias Washington Cucurto), construye un lugar de enunciación donde conviven cuerpos y palabras en exceso, de forma desordenada y ruidosa; un espacio de incorrección formal donde se puede decir cualquier cosa y hacer chirriar la lengua literaria en tonos y materiales provenientes del mundo de las clases expulsadas del sistema político (287). Vega/Cucurto redacta esta obra desde una posición de privilegio, la de haber vivido el boom del neoliberalismo y haber trabajado como reponedor.

Laura Meradi escribe la crónica *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes* (2009) sobre la realidad de los jóvenes que realizan distintos trabajos “basura” en la Buenos Aires contemporánea, desde la experiencia. La narradora no solo recoge las voces y las historias de las personas que realizan los trabajos que describe, sino que ella misma experimenta durante un año la continua rotación de trabajos poco cualificados y mal pagados en condiciones laborales precarias con el fin de relatar fidedignamente la figura del empleado o empleada del siglo XX.

Marcia, empleada de supermercado amable y servicial, como así lo dictan las formas modernas de explotación, queda fascinada ante el rechazo de la jerarquía de la empresa por parte de dos chicas punk en *La prueba*, de César Aira. La novela fue publicada en 1992 pero terminó de escribirse en 1989, momento en el que en Argentina Carlos Saúl Menem se convierte en presidente. Su liderazgo quedaría oscurecido por una gran crisis económica. En un clima de contrarrevolución, la inminente hiperinflación supuso un estado de bancarrota, sueldos inexistentes y violencia social, quedando expuesta la incapacidad del Estado para gobernar y asegurar el orden. Se identifican tres temáticas principales: el consumismo como resultado del ser humano alienado, incapaz de escapar de un mundo de consumo característico de la globalización; las tribus urbanas, como consecuencia de un desajuste social de los jóvenes; el amor como salida de la coerción del mundo materialista propio de los sistemas neoliberales.

Finalmente, *Rabia* (2004) manifiesta un conflicto de mundos y de fuerzas. Sergio Vicio cuenta la historia de un obrero que encarna la lucha de clases y asesina a su capataz. Se refugia en una zona deshabitada de la gran mansión donde trabaja su novia como criada. Esta reclusión le convierte en un fantasma que espionará durante años la vida de los dueños de la casa, con lo que esto conlleva: miserias morales, hipocresía, humillaciones que le infligen a Rosa, etc. *Rabia* es una historia de amor, sobre la impotencia, la amargura y la desesperación que, inopinada y lentamente, se transforman en rabia.

Señales de vida cierra con un bloque en auge como es la violencia de género y los discursos de odio hacia las mujeres. La primera obra seleccionada es *Boca de lobo* (2002) de Sergio Chejfec, el cual trata de la relación del propio escritor, narrador-protagonista, con una joven obrera. El personaje de Delia permite que la narración se acerque a la vida y hábitos de sectores obreros. El cuerpo de la joven es deseado, pues encarna el poder que sostiene y empuja la realidad, un poder de hacer realidad y de dar vida a partir de la potencia del trabajo productivo y reproductivo (330). Violada y abandonada en estado de gestación avanzado, la joven es empujada al desempleo, a la inseguridad laboral. Delia es, como tantas mujeres, reasignada a las funciones de reproducción biológica, entregando a sus hijos a la muerte lenta de la explotación.

Por otro lado, la novela póstuma de Roberto Bolaño, *El secreto del mal: 2666*, envuelve tramas de violencia, miedo y degradación del cuerpo femenino. La tradición del abuso, la misoginia criminal, el poder de los narcos, la trata de mujeres, la corrupción policial, son algunos de los temas que producen un miedo contagioso que se apodera de los sujetos de 2666. El gran relato de la modernización parece

haberse detenido a un acontecimiento que se repite incesantemente: el secuestro, violación, tortura y asesinato brutal de cientos de mujeres que, en cierto sentido, siempre son la misma; joven, migrante y pobre. “El cuerpo femenino se transforma en un campo de batalla que lleva las huellas de un poder de apropiación y expropiación absolutos, de una voracidad sin límites, que escribe directamente sobre el cuerpo y con el cuerpo mutilado de las víctimas una de esas macabras ficciones de la política latinoamericana” (356).

La violencia urbana es el tema central de *La Virgen de los sicarios* (1994), novela del colombiano Fernando Vallejo. Medellín fue el escenario principal de las mafias y las drogas en la década de los 90, pues se convirtió en uno de los cuarteles principales del poderoso cartel de Pablo Escobar. En esta obra nos ponemos en la piel de Fernando, que regresa a su ciudad natal después de treinta años. A través de sus ojos apreciamos la atmósfera de violencia causada por las guerras urbanas del narcotráfico.

Señales de vida: literatura y neoliberalismo busca, fundamentalmente, reivindicar las repercusiones del neoliberalismo en la sociedad a través de la literatura y, además, rescata o revela autores que habían caído en el olvido. Resulta enriquecedora la aportación de nuevas ópticas y diferentes interpretaciones sobre un mismo tema por parte de diferentes perfiles.

La literatura posee el poder de la “inmortalización”, esto es, nos permite hoy en día observar la problemática del siglo pasado en la Argentina neoliberal en el canon literario del momento. Fermín A. Rodríguez consigue reflejar el sistema ideológico que albergan las diferentes obras y no tanto la realidad de la creación literaria.

Llegados a este punto, queda patente que la obra de Fermín A. Rodríguez cumple con lo que augura: presenta una selección de excelentes obras literarias, instaurando así diferentes visiones de entender la literatura de Hispanoamérica y, concretamente, argentina. Cabe destacar el enfoque en las cuestiones más controvertidas, polémicas y marginales, las cuales forman parte de la identidad hispanoamericana, contribuyendo así a su presencia en la actualidad. En suma, hace visible lo invisible, aquello que podemos palpar con nuestras propias manos y, en ocasiones, no percibimos a simple vista.

Roberto Ferro

Instituto de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Buenos Aires

Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999-2018, 8052 pp.

- I – *Una patria literaria*, Cristina Iglesia y Loreley El Jaber, 2014, 531 pp.**
- II – *La lucha de los lenguajes*, Julio Schwartzman, 2003, 653 pp.**
- III – *El brote de los géneros*, Alejandra Laera, 2010, 627 pp.**
- IV – *Sarmiento*, Adriana Amante, 2012, 832 pp.**
- V – *La crisis de las formas*, Alfredo Rubione, 2006, 735 pp.**
- VI – *Rupturas*, Celina Manzoni, 2009, 790 pp.**
- VII – *El imperio realista*, María Teresa Gramuglio, 2002, 524 pp.**
- VIII – *Macedonio*, Roberto Ferro, 2007, 619 pp.**
- IX – *El oficio se afirma*, Sylvia Saítta, 2004, 682 pp.**
- X – *La irrupción de la crítica*, Susana Cella, 1999, 528 pp.**
- XI – *La narración gana la partida*, Elsa Drucaroff, 2000, 579 pp.**
- XII – *Una literatura en aflicción*, Jorge Monteleone, 2018, 952 pp.**

Recibido: 1.12.2022 / Aceptado: 21.12.2022

He optado por encabezar esta reseña con el detalle de los doce volúmenes que constituyen la *Historia crítica de la literatura argentina* con el propósito de apelar a un criterio de orden que me permita abordar una síntesis aproximada de una obra que abarca en su conjunto más de trescientos artículos de escritores, críticos e investigadores de la literatura argentina a lo largo de más de 8.000 páginas en el lapso de casi 20 años de su publicación.

La estructura de la *Historia* se articula en etapas pensadas como grandes instancias de transición, no por movimientos, tendencias o grandes obras, aunque eso no implica que tales aspectos no sean tratados desde variadas perspectivas; las transiciones se caracterizan por la confluencia de rasgos distintivos, y a partir de ello se les atribuye la forma de una etapa que da lugar a un volumen que se articula con el anterior y el que se sigue. Los títulos de los volúmenes se relacionan con las transiciones que son objeto de análisis, evidenciando que en ningún caso la periodización hace referencia a las series histórica, social o política, sino específicamente a la serie literaria, afirmando de esa manera que el dominante son los hechos literarios, sin que ello suponga establecer un grado de autonomía tal que los escinda de los contextos en los que se producen.

Los doce volúmenes constituyen así una narración que se propone dar cuenta exhaustiva de la literatura argentina, pero, consecuentemente, los trabajos que convergen en cada uno dan consistencia y sustento a la etapa que aborda. En síntesis, y considerando el relato completo, hay un comienzo denominado “La patria literaria” y un final denominado “Una literatura en aflicción”, y entre ambos un desarrollo, o un proceso no regido por un diseño cronológico rígido, pues si bien no puede ignorarse que los hechos literarios ocurren en un devenir temporal, algunos se proyectan sobre otros e inciden a veces lejanamente en acciones retardadas. Dos de los volúmenes se titulan “Sarmiento” y “Macedonio”, poniendo de manifiesto un gesto particular, ya que se ha optado por Domingo Faustino Sarmiento sobre José Hernández en el siglo XIX y por Macedonio Fernández sobre Jorge Luis Borges en el siglo XX, elecciones que no implican la imposición de una escala de valores, ni el rechazo a formulaciones canónicas, sino antes bien privilegiar el carácter transicional, en el sentido de que Sarmiento y Macedonio dan lugar a nuevas propuestas en el proceso general de la literatura argentina; asimismo esa decisión es funcional a algunos de los objetivos primordiales de la *Historia* centrados en ampliar saberes, debatir sus alcances, recuperar lo perdido e iluminar lo hallado.

La publicación de los volúmenes no siguió a la disposición cronológica de la obra, sino que se fue vinculando con el proceso de producción de cada uno de ellos.

Las historias de la literatura han sido tributarias en mayor o menor medida de una concepción teórica de la historiografía vigente al momento de ser elaboradas, del mismo modo que éstas se relacionan con corrientes filosóficas generales. La idea que ha guiado el objetivo historiográfico de la *Historia crítica de la literatura argentina* concibe todo discurso histórico como “relato”, no con la pretensión de afirmar un lenguaje reconocidamente literario, imitativo o poético, porque en tanto está configurado por la materialidad verbal, de la que no puede prescindir, responde

a una de las funciones primordiales del lenguaje. Esta postura tiene la virtud de apartarse de la frecuente tentación referencial. La valoración de la instancia verbal y genérica implica tomar distancia de la ilusoria creencia de que la expresión no sólo transmite el hecho considerado histórico, sino que lo hace con tal inequívoca fidelidad que no existe diferencia entre un hecho y su puesta en discurso.

En consonancia con ese modo de entender la historia, en marcada diferencia con los modos habituales, se tuvo en consideración la fuerte expansión que ha tenido en gran parte del siglo XX la crítica y la teoría, desde la emergencia del llamado formalismo ruso en adelante; el potente efecto de ese proceso ha perturbado tanto la ilusión de una pureza receptiva o una respuesta valorativa infinitamente subjetiva como el erotismo del éxito de ventas y la probabilidad de lecturas incondicionadas.

Haber asumido la importancia de la crítica y la teoría hace confluír la función informativa de la historia con la exigencia de una narración que reuniera las miradas propias de una época, en tanto que discurso subyacente indisociablemente unido al devenir general. Esos son los motivos por los que la empresa que abarcó más de 20 años de trabajo se denomina *Historia crítica de la literatura argentina*.

La circunstancia de haber estado íntimamente vinculado a la génesis como a la elaboración de la *Historia* me habilita para hacer en esta reseña algunos señalamientos pertinentes.

A principios de 1997, Alejandro Horowicz, que será luego el director editorial del proyecto, le propone a Noé Jitrik la posibilidad de llevar a cabo una historia de la literatura argentina para la editorial Emecé; Jitrik con la enjuncia intelectual que lo caracterizaba comienza a trabajar en una primera versión que discute y analiza conmigo y con Alfredo Rubione, por aquellos años hacíamos juntos la revista *Sy*; asimismo, Ricardo Piglia tuvo un papel importante en el armado de la propuesta que el domingo 9 de marzo de 1997, en su departamento de la calle Viamonte, Noé Jitrik presentó a los futuros directores de los volúmenes.

En primer lugar y con objeto de dar forma al relato general, hubo que deliberar sobre los modos de escansión en períodos de la *Historia* que se determinó serían doce, y acordar los directores de cada uno. En este punto es relevante dejar sentado que los que fuimos elegidos, además de la competencia para llevar a cabo la tarea, teníamos una relación personal y de trabajo muy estrecha con Noé Jitrik, la mayoría éramos investigadores del Instituto de literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que dirigía el propio Jitrik. En la práctica, armar cada volumen suponía una serie de etapas que requerían una dedicación fundada en la vocación crítica, dado que las remuneraciones ofrecidas por la editorial eran magras en relación con los tiempos exigidos por el rigor comprometido en el proyecto. Cada

director de volumen discutió con Jitrik los temas configurados para acordar el alcance teórico y práctico de un resultado viable. Una vez seleccionados los colaboradores, se les proponía los asuntos que se les ofrecía abordar, en ningún caso se aceptaron trabajos ya publicados, los volúmenes no han tenido carácter de antología, todo lo contrario, cada una de las colaboraciones fue pensada como incidente de la narración.

En los años que se fue extendiendo la publicación de los doce volúmenes, la Argentina atravesó todo tipo de crisis y convulsiones sociales y económicas, razonablemente, la industria editorial fue acomodando sus programas a esos vaivenes; en esos contextos, la obra se pudo completar finalmente por el apoyo irrestricto que Alberto Díaz, como editor de Emecé, le dio al equipo de la *Historia*, sin su gestión en más de una oportunidad se habrían dado las condiciones para cancelar la ejecución.

Finalmente, se me impone señalar que en octubre del año pasado, mientras estábamos en la ciudad de Pereira en Colombia, donde habíamos viajado para dictar seminarios de doctorado, Noé Jitrik falleció como consecuencia de un derrame cerebral; la *Historia crítica de la literatura argentina* es parte de la inmensa obra que en más de setenta años fue produciendo, pero sin lugar a dudas ocupa un lugar privilegiado para aquellos que se aproximen a su legado para tener una acabada idea de su condición intelectual, de su talento de escritor y básicamente de maestro, sobre el que muchos críticos e investigadores de América Latina hemos encontrado un pensamiento faro.

Autores

Ana Cecilia Prenz Kopušar se ocupa de literatura teatral en lengua española, en particular de la dramaturgia y el teatro argentinos contemporáneos, de los autores teatrales españoles del Renacimiento y de la literatura teatral judeoespañola en los Balcanes. Ha publicado artículos y ensayos sobre la escritora sefardí de Bosnia Laura Papo Bohoreta. Editó sus *Manuscritos* en tres volúmenes (Sarajevo: Archivo Histórico, 2015/16/17) junto a Edina Spahić y Sejadajlija Gušić. Ha traducido a autores argentinos, italianos, eslovenos y bosnios, entre ellos al dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky y a la actriz, poeta y dramaturga Saša Pavček. Los últimos años los ha dedicado al estudio de la obra de tema judaico de Rafael Cansinos Assens, *Rafael Cansinos Assens una figura singolare in permanente stato di letteratura* (Trieste: EUT, 2022). Investiga sobre la obra de Juan Octavio Prenz, su padre, en el ámbito de proyectos internacionales. Coordina convenios de cooperación científica, didáctica y cultural entre las Universidades de Trieste y Sarajevo sobre “Convergencias peninsulares: ibérica, italiana, balcánica” y entre las Universidades de Trieste y la Universidad Católica de Asunción/Carapeguá, Paraguay, sobre “Participación, formación e investigación Italia-Paraguay”, este último, un proyecto interdepartamental de cooperación internacional. Correo electrónico: prenzac@units.it

Antonio de Padua Andino Sánchez Licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Sevilla (1981), profesor de Latín (1983) y de Filosofía (1998), Doctor en Filología Latina por la Universidad de Granada (2008). Desde 2016 es asiduo colaborador de la revista *Colindancias* con artículos en torno al legado clásico en el *Quijote* y la *Celestina*. También ha publicado en *Cervantes* (University of Illinois, USA) y en la revista *Abenámbar* de la Fundación Ramón Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid). Tiene actualmente en imprenta dos nuevos trabajos que saldrán a la luz este mismo año en las revistas *eHumanista* (University of California at Santa Barbara, USA) y en *Alfinge*, Revista de Filología (Universidad de Córdoba, España). Correo electrónico: aandinos@gmail.com

Bianca Tomaselli es licenciada en Arquitectura y Urbanismo por la Universidade Federal de Santa Catarina, donde ha obtenido un doctorado en literatura con una estancia de investigación en la Universidad de Granada por la Fundación Carolina. Realizó un máster en Lenguajes Visuales en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Es igualmente licenciada en Artes Visuales por la Universidade do Estado de Santa Catarina donde ha ejercido la docencia. Finaliza una tesis sobre el cineasta español José Val del Omar y el surrealismo en España para el Programa Oficial de Doctorado Internacional en Estudios Literarios de la Universidade da Coruña, para el cual realizó estancias de investigación en la Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Participa del Grupo de investigación Hispania de la UDC y es investigadora vinculada al CNPq de Brasil en el Programa de Estudios Literarios y Culturales Latinoamericanos de la UFSC. Correo electrónico: b.tomaselli@udc.es

Carla Penabad García (Pontedeume, 1997) es graduada en Filología Hispánica por la Universidade da Coruña, donde ha cursado también el máster en Literatura, Cultura y Diversidad. Sus intereses giran en torno a la literatura hispanoamericana, concretamente el goético. Actualmente es doctoranda en Estudios Literarios, con un enfoque en la obra poética de Alejandra Pizarnik. A través de su investigación, ha profundizado en la complejidad y riqueza de la poesía de Pizarnik, así como en su obra diarística, explorando temas como el silencio, la identidad o la simbología espacial. Correo electrónico: carla.penabad@udc.es

Ernesto Sierra es escritor y profesor universitario. Doctor en Investigación en Humanidades, Artes y Educación y Máster de Investigación en Letras y Humanidades por la Universidad de Castilla-La Mancha; Diplomado en Estudios Amerindios por la Casa de América de Madrid; Graduado en Letras por la Universidad de La Habana. Premio «Pinos Nuevos» de ensayo con *La doble aventura de Adán Buenosayres* (Letras Cubanas, 1996); ha publicado, además, *Aprender de América* (Ediciones Unicornio 2005), *Avatares de una biblioteca* (Ediciones Boloña, 2011), *Leopoldo Marechal. Valoración Múltiple* (Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011), *La estación del deshielo* (Ediciones Samandar, 2015). Ha dictado cursos y conferencias en Latinoamérica, Europa y los Estados Unidos. Actualmente, se desempeña como investigador y docente «Margarita Salas» de la Universidad de Castilla-La Mancha, en la Universidad de Sevilla. Correos electrónicos: Ernesto.Sierra@uclm.es y esierra1@us.es

John O’Kuinghttons Rodríguez es escritor, traductor y profesor de lengua y literatura españolas. Postdoctorado en literatura española sobre el *Quijote* de Avellaneda. Ha publicado los libros *Antología crítica de la literatura hispanoamericana* (2005), *La acentuación* (2005), *El infierno tan temido* (2013), artículos académicos para diversas revistas especializadas y traducciones para editoriales brasileñas y chilenas. Actualmente prepara una edición de lecturas medievales españolas. Correo electrónico: johnochile@gmail.com

Laura Falasca es profesora titular en cursos de II° nivel para la educación de adultos en la enseñanza pública italiana. En excedencia para conseguir el doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Católica San Antonio de Murcia (afiliación institucional: Escuela Internacional de Doctorado UCAM). Posgrados en Lenguas y literaturas extranjeras modernas y en Lingüística. Máster en Teoría y análisis cualitativo en la investigación social. Publicación: “Images of the South through the Image of Freaks: A Movie from *The Ballad of the Sad Café*.” *The Southern Quarterly, A journal of the Arts in the South*, The University of Southern Mississippi, Summer 2000, p. 119-123. Intereses: Lingüística; Ciencias sociales; Historia e historiografía; Lenguas y literaturas; Aprendizaje y educación permanente. Correos electrónicos: lfallasca@alu.ucam.edu, laura.falasca@posta.istruzione.it

Luis Antonio Mendoza Vega es poeta, crítico literario y licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana (UV). Textos suyos han aparecido en *Letras Libres*, *La Palabra y el Hombre*, *Criticismo*, *El Pez y la Flecha*, entre otros. Actualmente, es becario del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias UV. Sus intereses giran en torno a la poesía hispanoamericana del siglo XX, la novela contemporánea en México y la literatura de los territorios del sur. Correo electrónico: mendozavegatributo@gmail.com

María Fernanda Alle es profesora en Letras y doctora en Humanidades y Artes, mención Literatura, por la Universidad Nacional de Rosario. Es Investigadora Asistente de CONICET, con un proyecto titulado “Poéticas comunistas en la Argentina de los años 50”. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra de “Análisis y Crítica I”, de la carrera de Letras de la UNR. Ha publicado el libro *Una poética de la convocatoria. La literatura comunista de Raúl González Tuñón* (Beatriz Viterbo, 2019). Fue directora de la revista *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (UNR), durante el período 2019-2021 y editora ejecutiva de *Saga* (Escuela de Letras, FHyA, UNR) desde 2015 a 2017. Ha publicado artículos

y ensayos en diversas revistas especializadas nacionales e internacionales y ha participado como expositora en numerosos eventos académicos. Sus áreas de interés giran en torno a las relaciones entre literatura y política partidaria y entre teoría literaria y política. Correo electrónico: mariafernandaalle@gmail.com

Mariano Saba es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Consejo Interno del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA). Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Española II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha integrado diversos proyectos de investigación sobre hispanismo y también sobre teatro argentino. Estudia actualmente las resonancias unamunianas en la obra de María Zambrano y de Rosa Chacel. Es autor de *El erudito y la Esfinge. En torno al vínculo entre Unamuno y Menéndez Pelayo* (Eudeba, 2023). Correo electrónico: marianosaba@gmail.com

Moisés Moreno Fernández es doctor en Literatura Hispanoamericana con una tesis doctoral sobre el escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Trabaja como lector de lengua española en la Universidad de Novi Sad desde 2013. Colabora desde 2010 como profesor en el Instituto Cervantes de Belgrado. Correo electrónico: mmoreno@ff.uns.ac.rs

Norma Angélica Cuevas Velasco es investigadora de Tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, en el cual ha sido nombrada directora por dos periodos 2009-2015 y 2019-2023. Se ha desempeñado como secretaria ejecutiva de las Cátedras de Excelencia (2015-2021) y presidenta del Consejo Editorial (2018-2021), ambos nombramientos honoríficos en la Universidad Veracruzana. Desde 2015 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es autora, editora y coordinadora de libros, capítulos de libro, artículos y ensayos publicados en editoriales universitarias y no universitarias. Coordina el Cuerpo Académico “Problemas de teoría y crítica literaria”. Sus intereses de investigación, en los últimos años, se centran en los siguientes temas: Fronteras y migraciones en la literatura, Pensamiento literario y Problemas de subjetivación. Correo electrónico: ncuevas@uv.mx

Răzvan Bran es licenciado en filología hispánica, griega moderna y clásica. Desde 2013 es doctor en Lingüística por la Universidad de Bucarest con una tesis de lexicología y terminología. Como profesor contratado en la Facultad de Lengua y

Literaturas Extranjeras (Universidad de Bucarest) imparte varios cursos de lengua y lingüística españolas: Fonética y Fonología, Morfosintaxis, Sintaxis y Lexicología. Sus investigaciones y áreas de interés abarcan cuestiones relacionadas con la semántica cognitiva (metáfora conceptual), la fraseología española y contrastiva (lenguas romances), la traductología y la didáctica del español como lengua extranjera, especialmente la enseñanza del ELE en Rumanía bajo el comunismo. Correo electrónico: razvan.bran@lls.unibuc.ro

Roberto Ferro es escritor y crítico literario. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha dictado cursos de posgrado en Uruguay, Brasil, Venezuela, México, Francia e Italia. Participa del Consejo Editorial de numerosas revistas académicas y literarias. Entre sus libros publicados están *Lectura (b)errada con Jacques Derrida. Escritura y desconstrucción* (1995), *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico* (1998), *El lector apócrifo* (1998), *Sostiene Tabucchi* (1999), *Onetti/La fundación imaginada* (2003), *De la literatura y los restos* (2009), *Derrida. El largo trazo del último adiós*, *Fusilados al amanecer* (2010), *El otro Joyce* (2011), *Cortázar* (2015), *Textos y mundos* (2015) y *Los borradores de Macedonio* (2016). Recibió el Premio Konex categoría ensayo por el período 2004-2013. Dirigió el volumen dedicado a Macedonio Fernández en *La Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2007) y la edición crítica de Rodolfo Walsh *Operación Masacre y La campaña periodística* (2009). Algunos de sus libros han sido traducidos al inglés, al portugués y al italiano. Correo electrónico: rferro@filo.uba.ar

Sara del Valle Revuelta es doctora en Español: Lingüística, Literatura y Comunicación por la Universidad de Valladolid, con mención internacional gracias a una estancia de dos años en West Virginia University (EE.UU.), donde también cursó un Máster en Lingüística y Literatura Española. Previamente se licenció en Traducción e Interpretación de inglés por la Universidad de Granada (España) y cursó un Máster en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera en la Universidad de Alcalá (España). Ha trabajado como profesora de español en diferentes instituciones en España, Francia, EE. UU. y Alemania, donde reside actualmente. Desde 2019 es profesora colaboradora en el Instituto Cervantes de Múnich y docente de español en las universidades Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) y Hochschule München. Sus áreas de interés se centran en el uso de materiales auténticos como recurso para la enseñanza/aprendizaje de español como lengua extranjera a través del diseño de propuestas didácticas y de su aplicación práctica en el aula. Correo electrónico: dvrsara@gmail.com

Sonia Rico Alonso (Fene, 1990) es licenciada en Filología Hispánica (2012), máster en Literatura, cultura y diversidad (2013) y Doctora en Estudios Literarios (2018) por la Universidade da Coruña, donde estuvo contratada entre 2013 y 2016. Sus investigaciones giran en torno a la vanguardia hispanoamericana y las revistas literarias del siglo XX. Ha publicado en las revistas *Lexis* (2023), *Acta Literaria* (2021), *Nueva Revista del Pacífico* (2020), *América sin nombre* (2020) y *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2015) y en volúmenes colectivos como *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas* (2019), *Un universo de universos y una fuente de canciones* (2019) o *Queering Women's and Gender Studies* (2016), entre otros. Actualmente, es profesora e investigadora en la Universidade da Coruña en el área de Literatura española y ejerce como profesora tutora en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. ORCID ID: 0000-0001-6200-0901. Correo electrónico: soniaricoalonso@gmail.com

Imprimat la
**Tipografia Universității de Vest
din Timișoara**
Calea Bogdăneștilor nr. 32A
300389, Timișoara
E-mail: editura@e-uvv.ro
Tel.: +40 - 256 592 681